MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 12253076 9



H. BARON
Music and Books
136 CHATSWORTH ROAD,
LONDON, N.W.2, ENGLAND

PASHKEVICH

"The Miser"

(4)

600 copies issued


Digitized by the Internet Archive
in 2025 with funding from
University of Toronto

https://archive.org/details/31761122530769


П
М
И

ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР

INSTITUTE OF ART HISTORY
OF THE USSR MINISTRY OF CULTURE

ПАМЯТНИКИ РУССКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

ВЫПУСК

4

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:
Ю. В. КЕЛДЫШ
(главный редактор)
А. П. ЗОРИНА
В. А. КИСЕЛЕВ
Л. З. КОРАБЕЛЬНИКОВА
(ответственный секретарь)
О. Е. ЛЕВАШЕВА
В. В. ПРОТОПОПОВ
Г. В. СВИРИДОВ

MONUMENTS OF RUSSIAN MUSIC

PART

4

EDITORIAL BOARD
YURI KELDYSH,
(Editor-in-Chief)
VASILY KISELEV
LUDMILA KORABELNIKOVA
(Executive Secretary)
OLGA LEVASHEVA
VLADIMIR PROTOPOPOV
GEORGI SVIRIDOV
ANGELINA ZORINA

V. A. PASHKEVICH

»THE MISER«

OPERA

SCORE

PUBLICATION, PIANO ARRANGEMENT

AND RESEARCH

BY E. LEVASHEV

STATE PUBLISHERS "MUSIC"

MOSCOW 1973

В. А. ПАШКЕВИЧ

»СКУПОЙ«

ОПЕРА

ПАРТИТУРА

ПУБЛИКАЦИЯ, ПЕРЕЛОЖЕНИЕ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО

И ИССЛЕДОВАНИЕ

Е. ЛЕВАШЕВА

ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА»

МОСКВА 1973

LIBRARY
JUN
27
1988
UNIVERSITY OF TORONTO

M
2
P155
VYP. 4

ПРЕДИСЛОВИЕ

Опера «Скупой» — одно из самых интересных и характерных произведений эпохи русского классицизма. Остроумное либретто Я. Б. Княжнина и свежая, талантливая музыка В. А. Пашкевича обеспечили опере быстрый успех и долгую сценическую жизнь. Точная дата премьеры нам неизвестна, по-видимому, первое представление состоялось не позднее лета 1781 года на сцене театра Книппера (Санкт-Петербург) [1]. Состав исполнителей может быть назван только предположительно, исходя из реестра актеров и актрис театра [2]. Скорее всего это были А. М. Крутицкий, А. Г. Крутицкая, А. А. Украсов, К. И. Гамбуров, Н. И. Драницина. После роспуска труппы театра Книппера (1783 г.) опера исполнялась в Придворном театре. В московском театре Медокса спектакли оперы начались не позднее января 1782 года и продолжались вплоть до пожара в 1805 году [3]. Наиболее популярными исполнителями были А. Г. Ожогин — Скрягин, С. П. Соколов — Миловид, И. М. Макаров — Пролаз, Е. Соколова — Любима, М. Полянская — Марфа [4].

В конце XVIII и в начале XIX столетий опера встречалась в репертуаре многих крепостных, коммерческих и домашних театров. Среди них следует назвать прежде всего театр Воронцова (Владимирская губерния), театры в Харькове и Пензе [5]. В некоторых провинциальных городах опера шла под названием «Скрягин», по имени главного героя.

Настоящее издание впервые воспроизводит полный текст оперы — и разговорные диалоги, и музыку. Основой для редактирования послужили: 1) рукописная партитура оперы «Скупой», хранящаяся в Центральной нотной библиотеке Ленинградского Государственного театра оперы и балета им. С. М. Кирова, 2) либретто оперы «Скупой», впервые опубликованное в собрании сочинений Я. Б. Княжнина в 4-х томах (Спб, 1787, т. 3).

Партитура представляет собой рукописную копию 80-х годов XVIII века (какие-либо другие нотные материалы — автограф Пашкевича, валовая партия, оркестровые голоса — до наших дней не дошли). В ней 7 арий, 2 дуэта, 2 трио, 1 квартет, 1 квинтет, 1 речитатив и увертюра, сохранившаяся лишь частично. Разговорные диалоги, по обычаю того времени, не помещены в партитуре, и таким образом этот источник дает нам картину только музыкальной части оперы.

Печатное либретто (1787 г.) включает в себя прозаические тексты разговорных диалогов и стихотворные тексты музыкальных номеров: 8 арий, 2 дуэта, 2 трио, 1 квартет, 1 квинтет, 1 речитатив. Как легко заметить, в либретто на одну арию больше, чем в партитуре (слова второй арии Марфы не использованы Пашкевичем). Этот и другие случаи расхождения текста либретто с рукописной партитурой оговорены в подстрочных примечаниях к партитуре (с. 125, 154) и в исследовательской статье (с. 275).

Для облегчения задачи целостного восприятия оперы в настоящем издании партитура и либретто объединены, разговорные диалоги и музыкальные номера поставлены в таком порядке, в каком они исполнялись.

---

[1] См. примеч. 3 к с. 263.

[2] Центральный государственный исторический архив СССР, ф. 758, оп. 20, д. 211, л. 116.

[3] Первое представление было дано в Москве не 24 июля 1784 года, как считалось до сих пор, а по крайней мере на два с половиной года раньше. См. примеч. 3 к с. 263.

[4] Отчества Е. Соколовой и М. Полянской установить не удалось.

[5] Центральный государственный архив древних актов, ф. 1261, оп. 1, ед. хр. 3018, л. 1.
Пензенский областной государственный архив, ф. 5, д. 387.

Нотный текст отредактирован по нормативам современной нотной графики; старинная система расположения партий в партитуре изменена на современную, партии двух однородных деревянных духовых инструментов (например, двух флейт или двух гобоев) сведены с двух нотоносцев на один, обозначения темпов перенесены с нижней части партитуры на верхнюю, сопрановый и теноровый ключи в вокальных партиях заменены скрипичными, расшифрованы аббревиатуры. В то же время представлялось необходимым сохранить все особенности партитуры, связанные с характером музыкального мышления композитора. Поэтому лиги и знаки динамики добавлены при редактировании лишь в самых необходимых случаях (в квадратных скобках), валторны оставлены в натуральных строях.

Литературный текст (и в разговорных диалогах, и в музыкальных номерах) печатается по первому изданию либретто [1] с сохранением почти всех особенностей его орфографии и пунктуации. «Осовременивание» орфографии в данном случае привело бы к искажению самого звучания языка XVIII века, исчезновению целого ряда рифм, изменению количества слогов в некоторых словах и — как следствие этого — к нарушению согласования мелодий с текстом. Поэтому снят только твердый знак в конце слов; отсутствующие в современном алфавите буквы «ї», «ѣ», «ѳ», а также дифтонг «йо» передаются буквами, которые им приблизительно соответствуют — «и», «е», «ф», «ё».

К партитуре приложен клавираусцуг, предназначенный для концертмейстерской работы с певцами и концертного исполнения отдельных арий и ансамблей в сопровождении фортепиано. Учитывая возможность камерной постановки всей оперы в сопровождении одного фортепиано или клавесина, составитель стремился в переложении придерживаться стиля клавирных произведений той эпохи. Статья «В. А. Пашкевич и его опера «Скупой» поднимает некоторые вопросы истории, текстологии и исполнительства. Все фотокопии рукописных партитур и архивных документов публикуются впервые. В приложении помещена оркестровая партия трио № 13, которая может при исполнении оперы заменить собой утерянную увертюру.

Редактор приносит глубокую благодарность Ю. А. Фортунатову за помощь, оказанную им по всем аспектам работы.

---

[1] Автографы большинства произведений Княжнина — в том числе автограф либретто «Скупого» — до сих пор не найдены. Либретто «Скупого» напечатано пять раз: 1) в Собрании сочинений Я. Княжнина в 4-х томах. Спб., 1787 (т. 3); 2) в издании «Российский феатр», ч. 30. Спб., 1789; 3) в Собрании сочинений Я. Княжнина в 5-ти томах. М., 1802—1805 (т. 4); 4) в Сочинениях Я. Княжнина в 5-ти томах. Спб., 1817—1818 (т. 4); 5) в Сочинениях Я. Княжнина в 2-х томах. Спб., 1847—1848 (т. 2). Корректура первого издания (1787) была просмотрена самим Я. Б. Княжниным, что отмечено на вкладном листе опечаток к третьему тому (экземпляр Музея книги Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина).

В.А.ПАШКЕВИЧ

»СКУПОЙ«

КОМИЧЕСКАЯ ОПЕРА

В ОДНОМ ДЕЙСТВИИ

ЛИБРЕТТО Я.Б.КНЯЖНИНА

V.A.PASHKEVICH

»THE MISER«

COMIC OPERA IN ONE ACT

LIBRETTO

BY YA.KNYAZHNIN

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА

СКРЯГИН, опекун Любимы . . . . . [тенор]

ЛЮБИМА, племянница ево . . . . . [сопрано]

МИЛОВИД, любовник ея . . . . . [тенор]

МАРФА, служанка Миловидова в виде графини,
в которую Скрягин влюблен . . . . . [сопрано]

ПРОЛАЗ, слуга Миловидова, в службе у Скрягина . [тенор]

ORCHESTRA

2 Flauti
2 Oboi
2 Clarinetti (A, B)
2 Fagotti

* * *

2 Corni (F, B, G, D, A, C, Es)

* * *

Violini I (4)
Violini II (3)
Viole (2)
Bassi { Violoncello (1)
Bassi { Contrabasso (1)

ЯВЛЕНИЕ I.

Скрягин, Марфа, Пролаз.

Скрягин.

Умилосердитесь, ваше сиятельство, не гневайтесь на меня; ваш гнев, мне смерть.

Марфа.

Отстань от меня!... я ничево не хочу слушать.

Скрягин.

К графине.

Помилуй...

К Пролазу.

Пролаз! что делать?

Пролаз.

Подите не много в сторону; а вось я её уговорю.

Скрягин удаляется.

Пролаз *к Марфе.*

Нет ужь и впрям ты с лишком много перед ним чванишься. Ты не забывай таки, што ты не графиня, а Марфа, такая же служанка, как и я...

Марфа *к Пролазу.*

А ты не забывай таки, что тебе надобно притворяться дураком; что в том польза Миловида, нашева барина. Поди исправляй должность дурака, и не мешай мне быть графиней... Поди прочь.

Скрягин *подошед к Пролазу.*

Что изволила сказать?

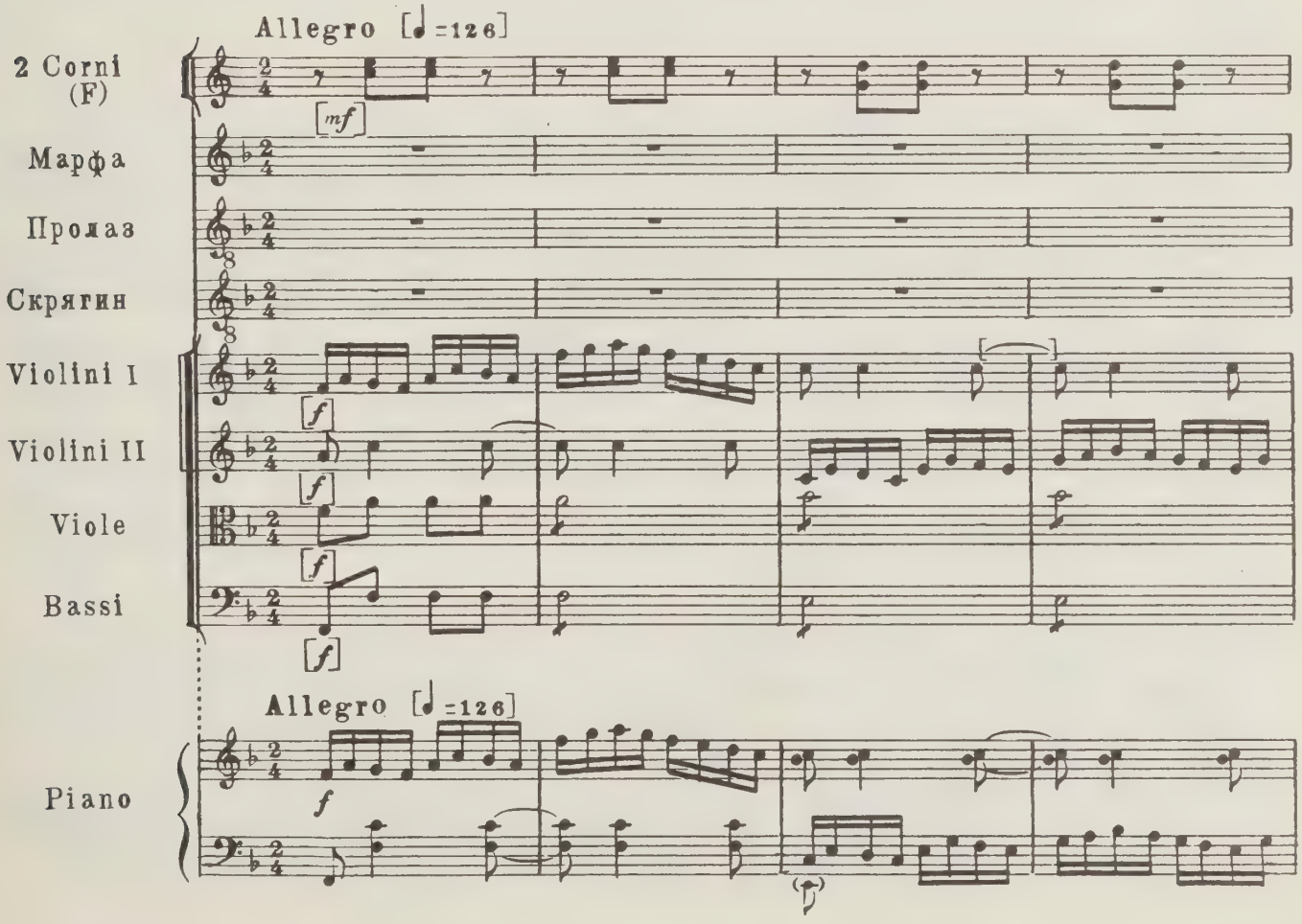
Пролаз.

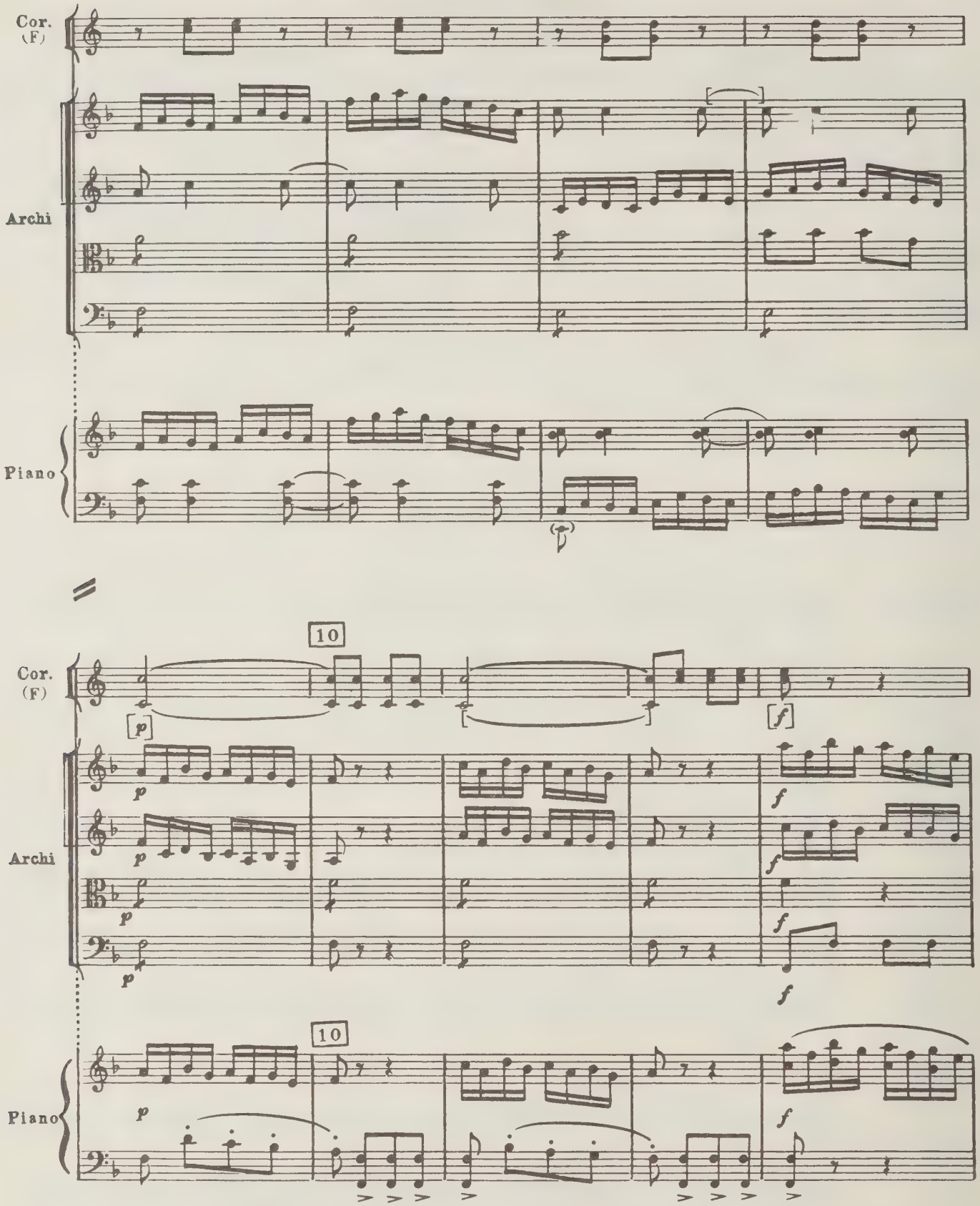
И приступу нет.

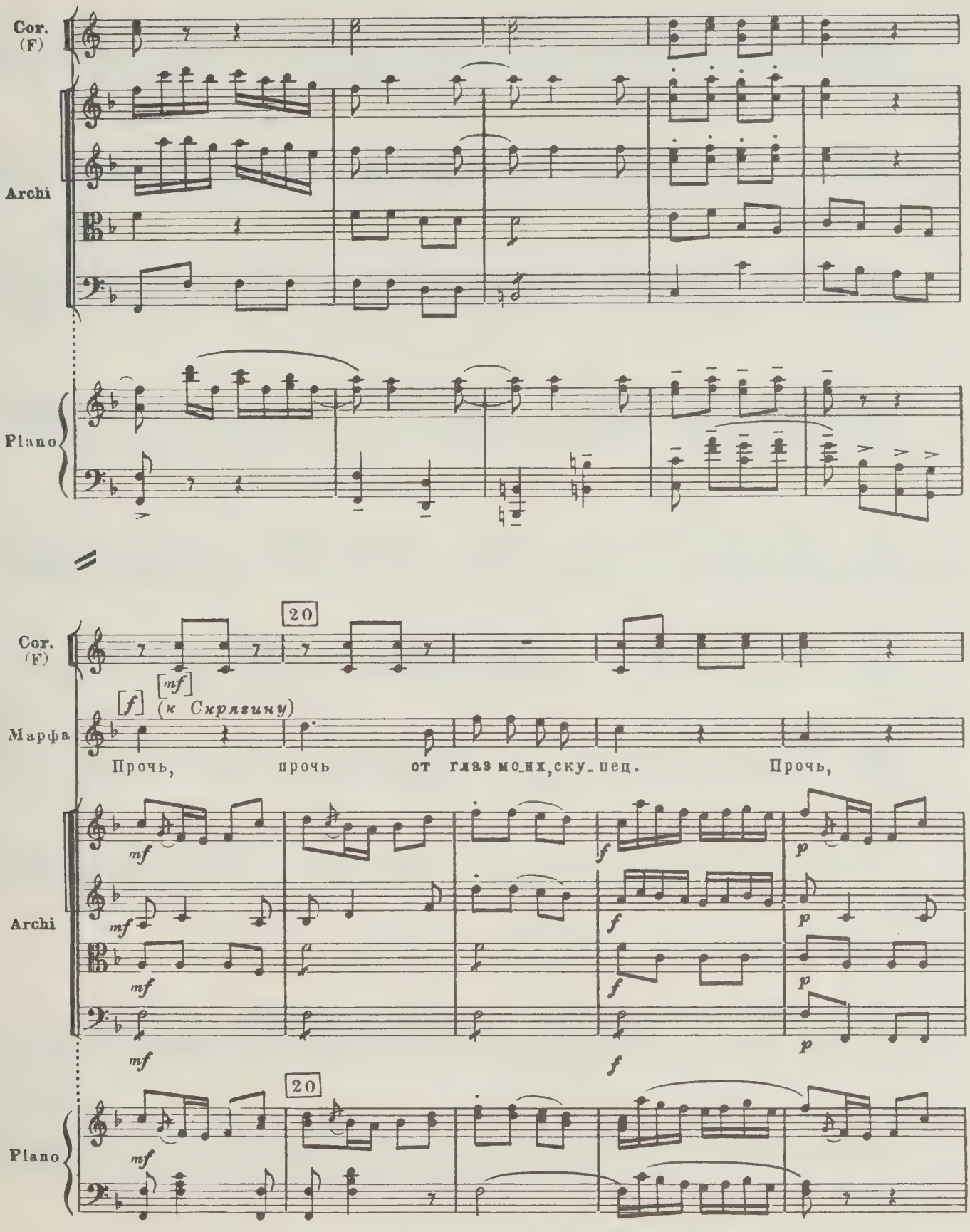
Скрягин *к Марфе.*

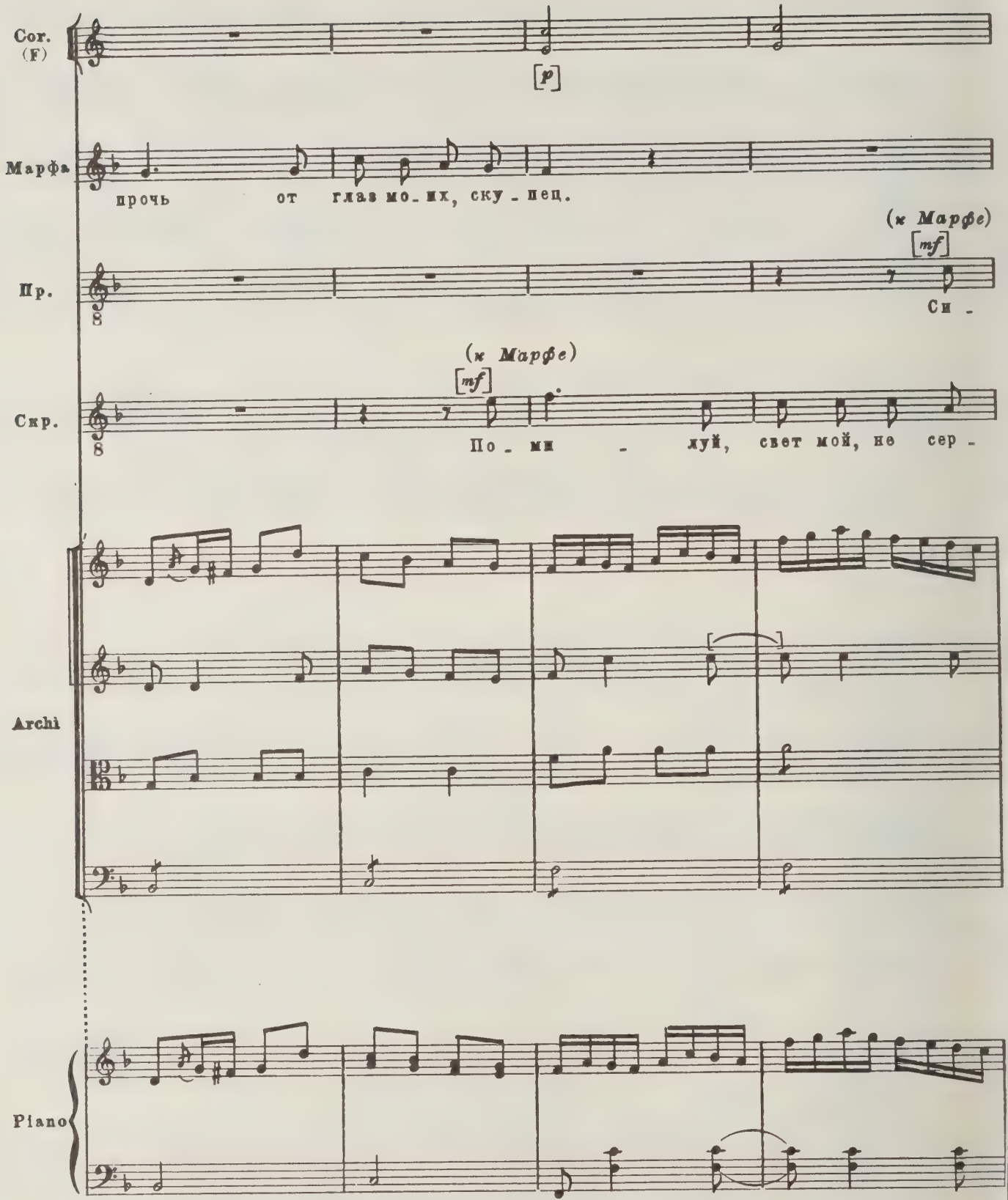
Помилуй...

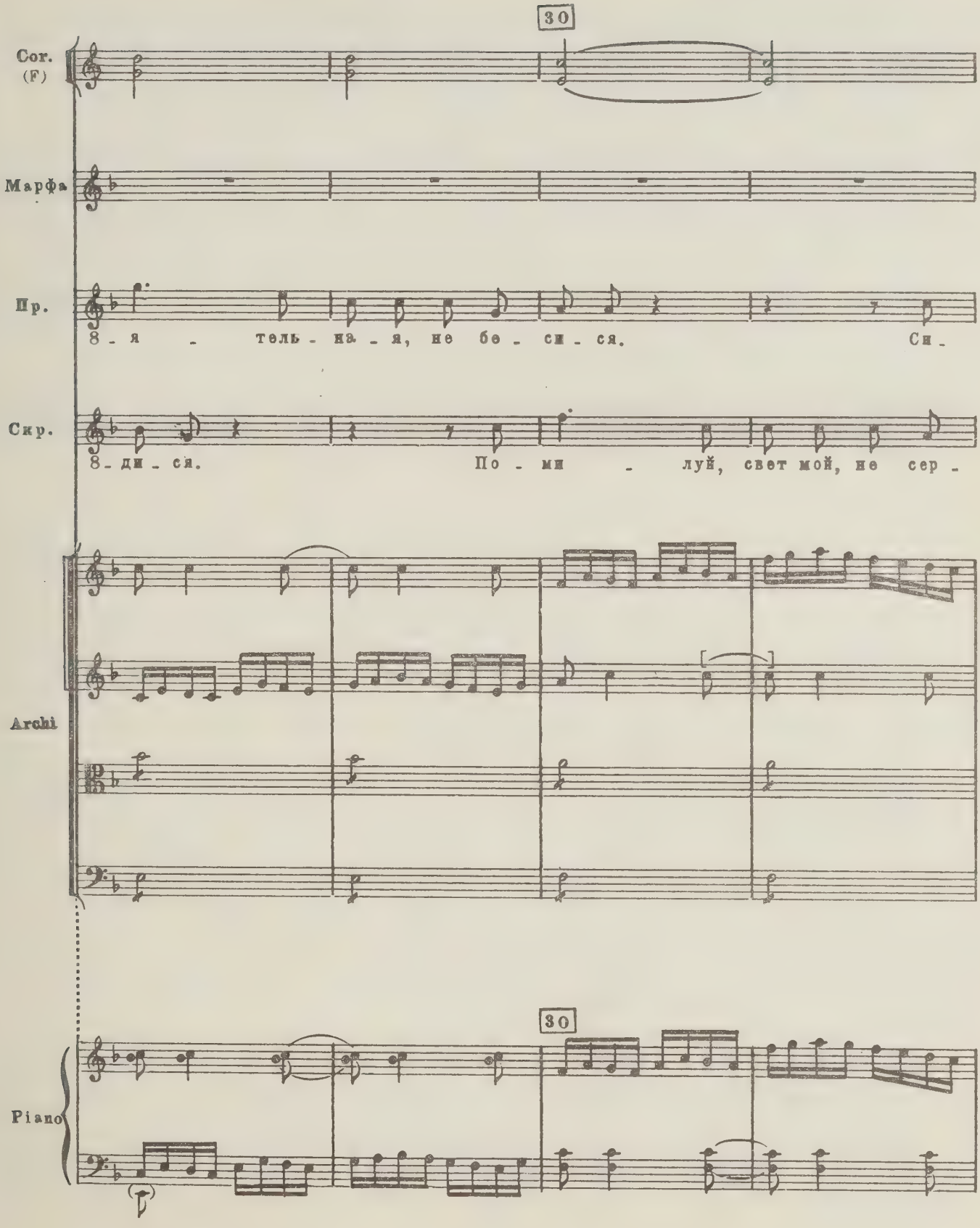
1.[Трио: Марфа, Пролаз, Скрягин]

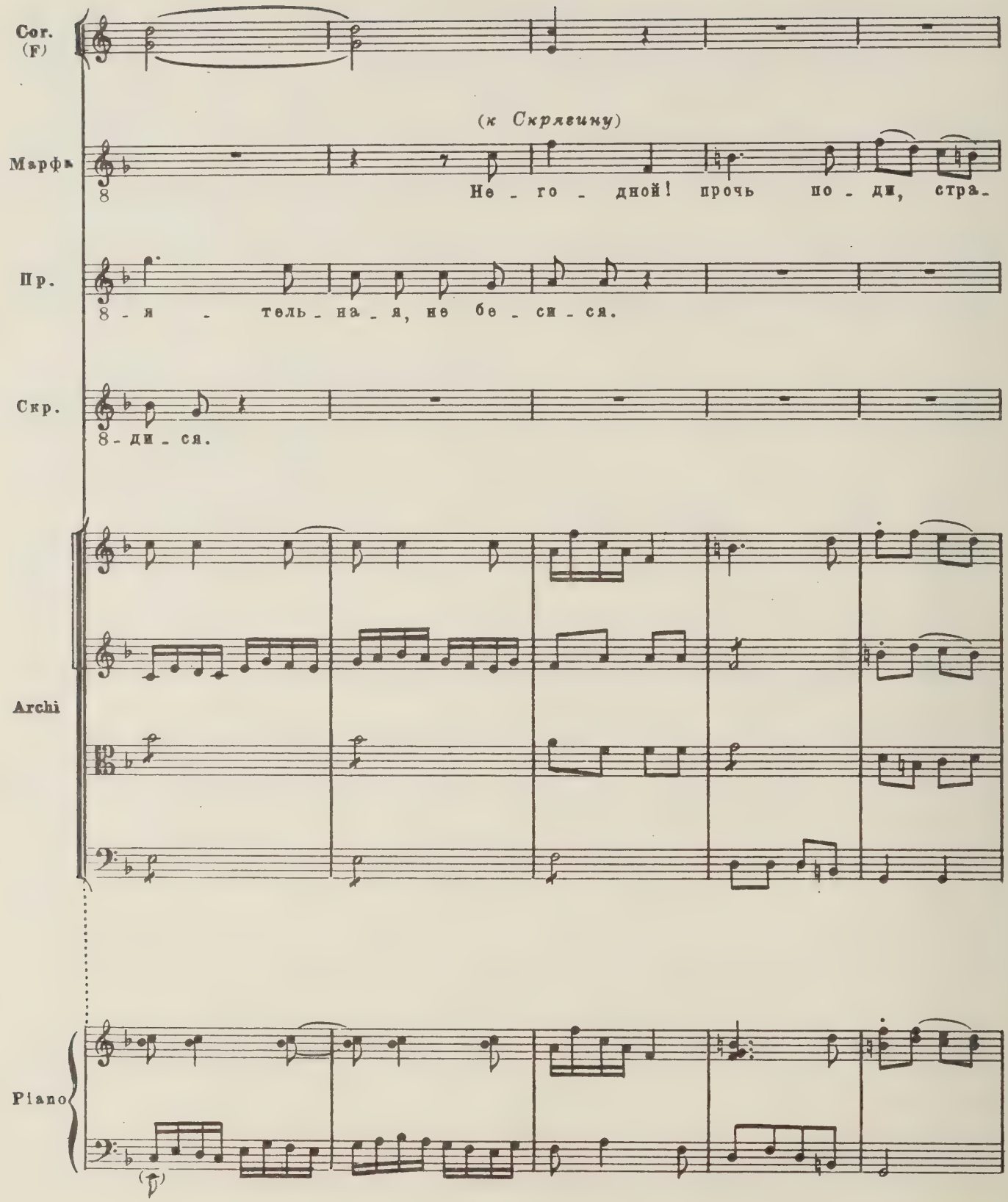


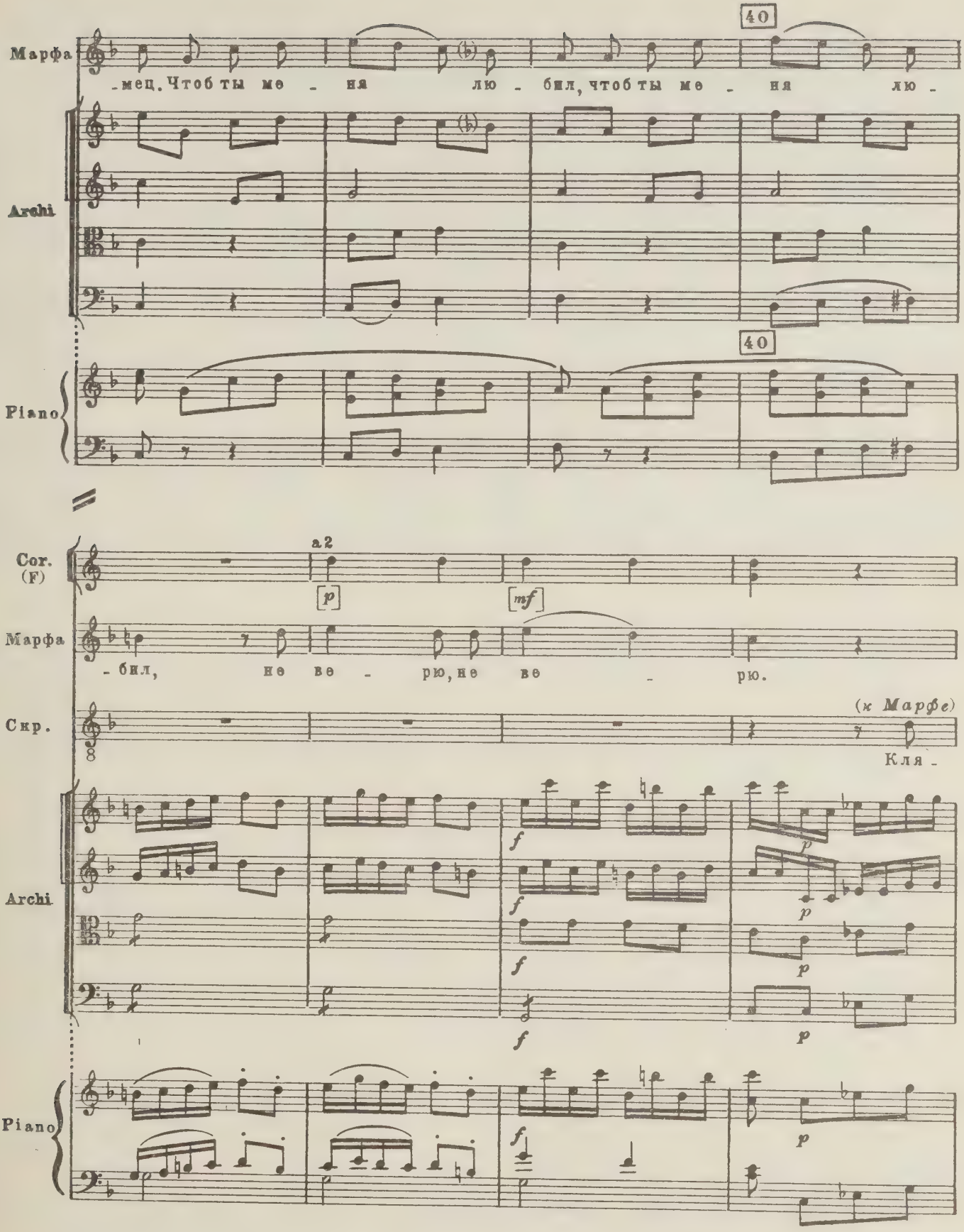

Cor.
(F)
Archi
Piano
10
Cor.
(F)
Archi
Piano
10

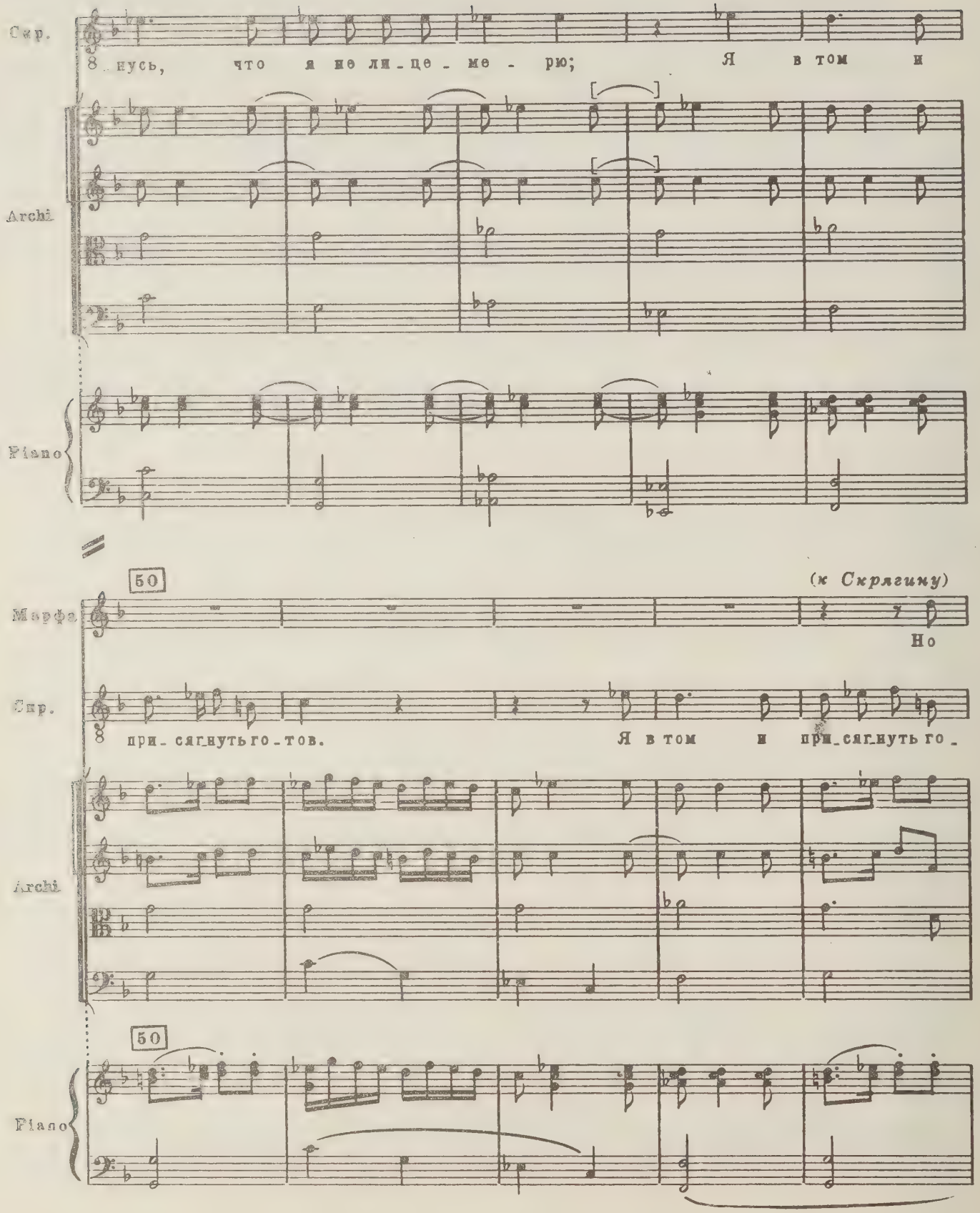

Cor.
(F)
Archi
Piano
Cor.
(F)
20
[f]
[mf]
(к Скрябину)
Марфа
Прочь, прочь от глаз мо_их, ску_пец. Прочь,
Archi
Piano
20

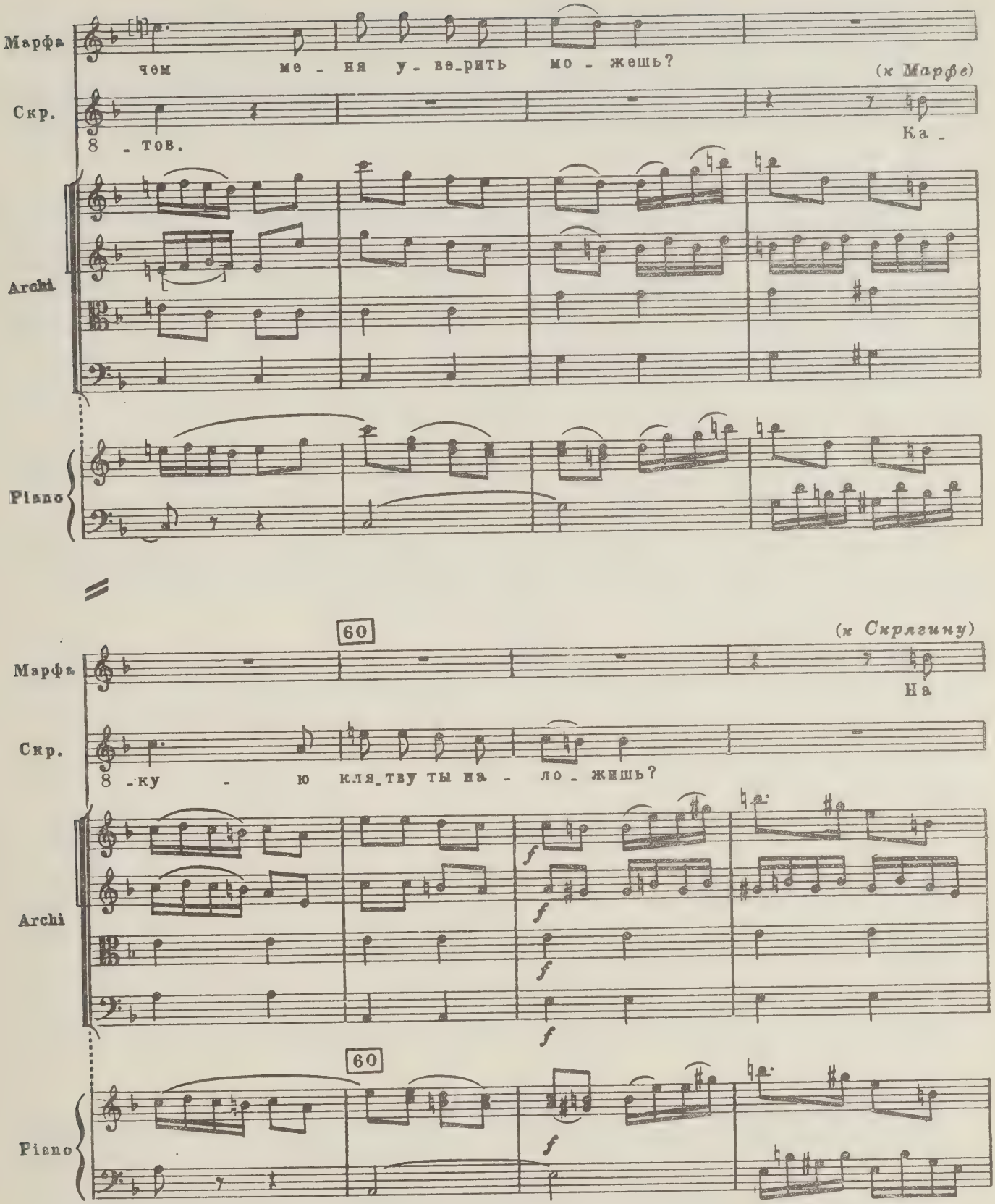

Cor. (F)
[p]
Марфа
прочь от глаз мо_их, ску_пец.
(к Марфе)
[mf]
Пр.
Си_
(к Марфе)
[mf]
Скр.
По_ми_луй, свет мой, не сер_
Archi
Piano

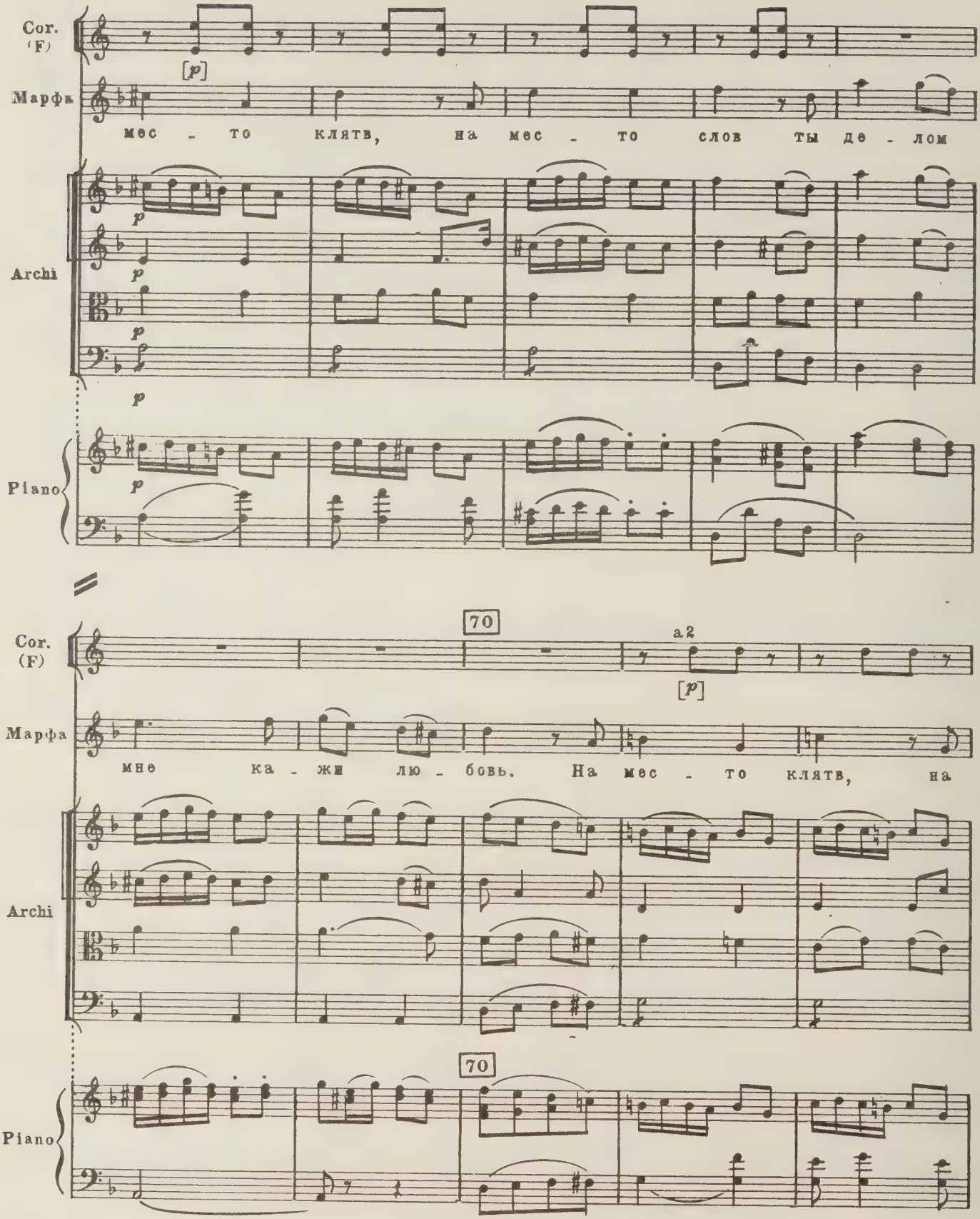

30
Cor.
(F)
Марфа
Пр.
8 - я - тель - на - я, не бе - си - ся. Си -
Сир.
8 - ди - ся. По - ми - луй, свет мой, не сер -
Archi
30
Piano

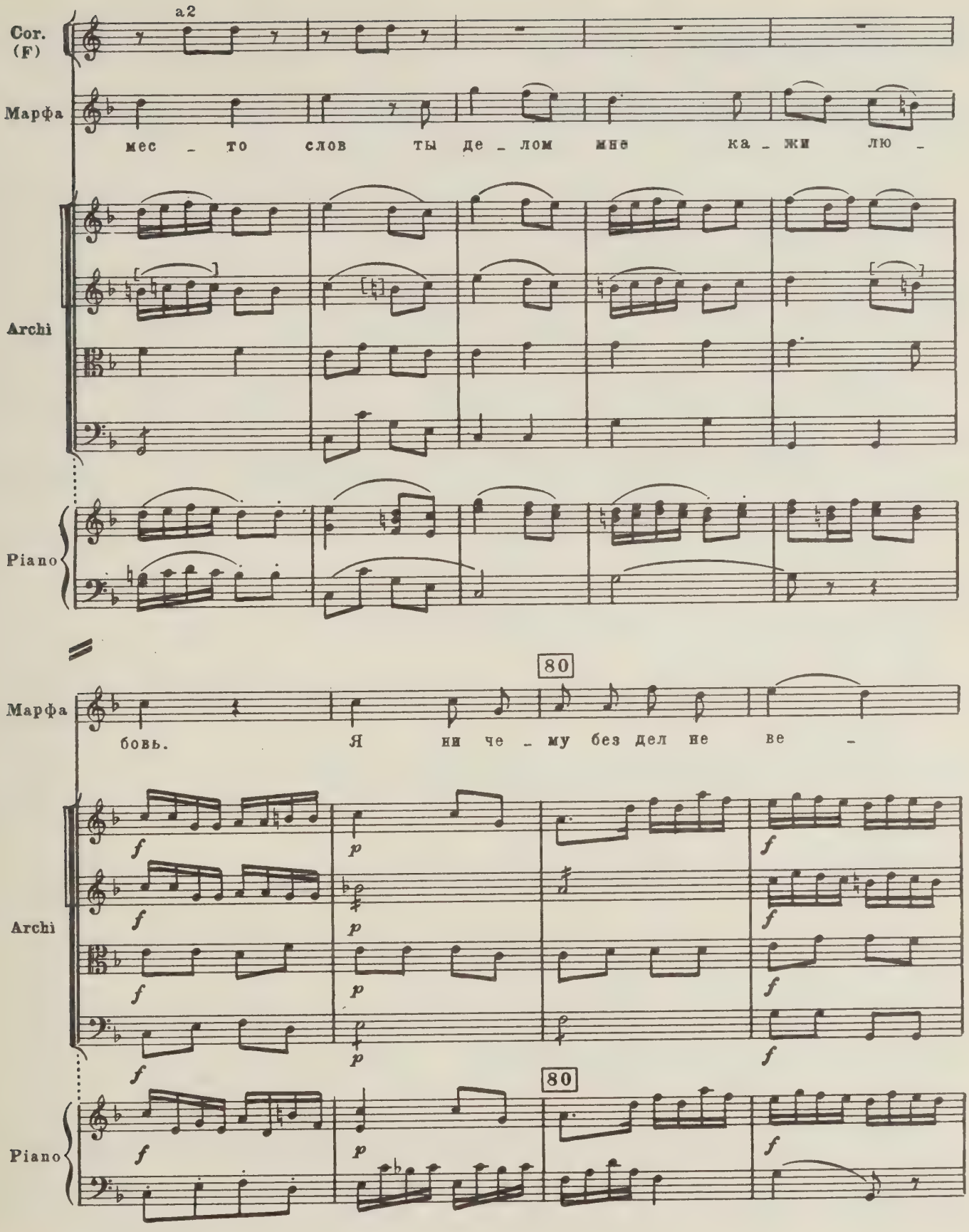

Cor.
(F)
(к Скрябину)
Марфа
Не - го - дной! прочь по - ди, стра-
Пр.
- я - тель - на - я, не бе - си - ся.
Скр.
- ди - ся.
Archi
Piano

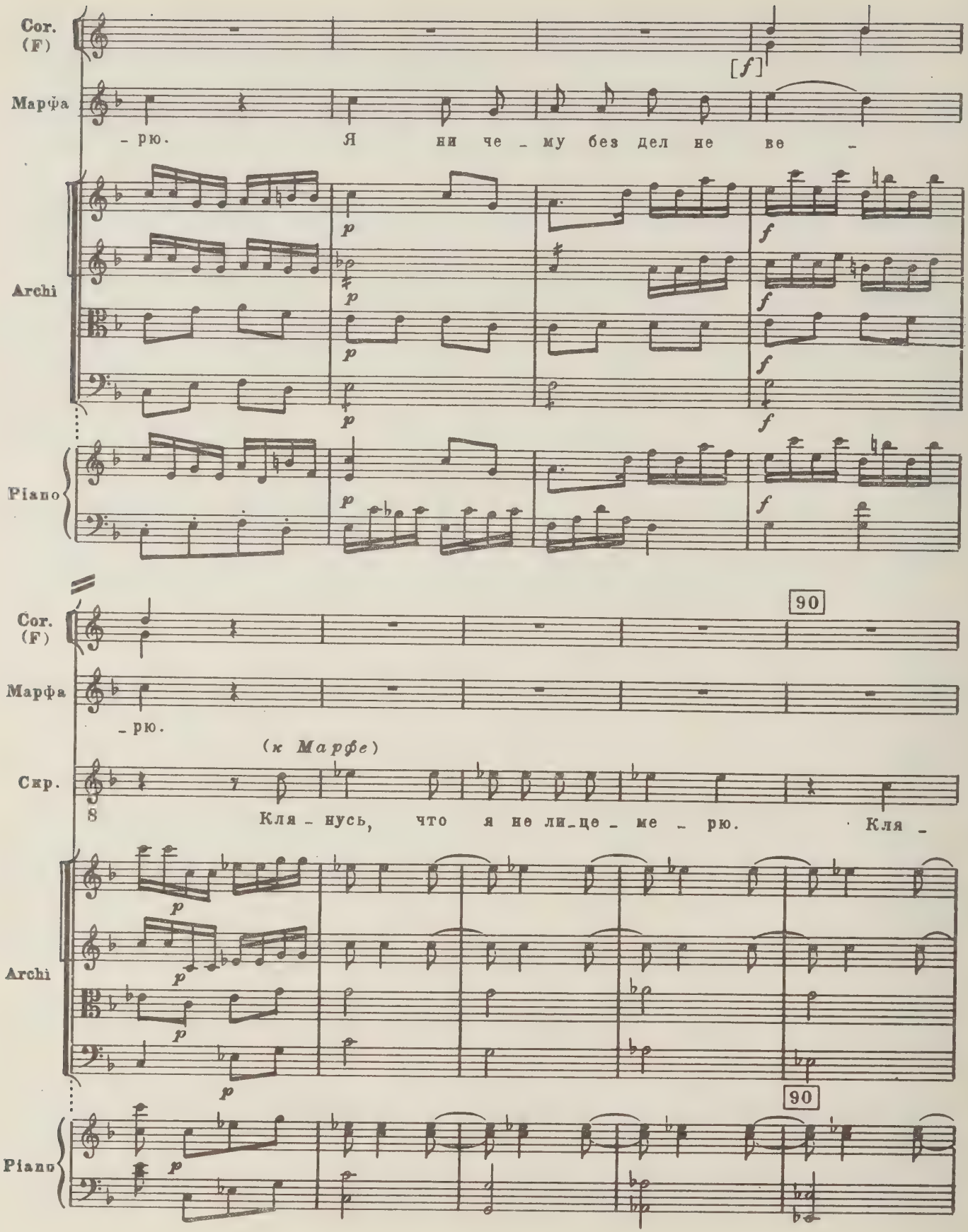

Марфа
-мец. Чтоб ты ме - ня лю - бил, чтоб ты ме - ня лю -
40
Archi
Piano
40
Cor. (F)
a2
[p]
[mf]
Марфа
- бил, не ве - рю, не ве - рю.
Скр.
(к Марфе)
Кля -
Archi
Piano

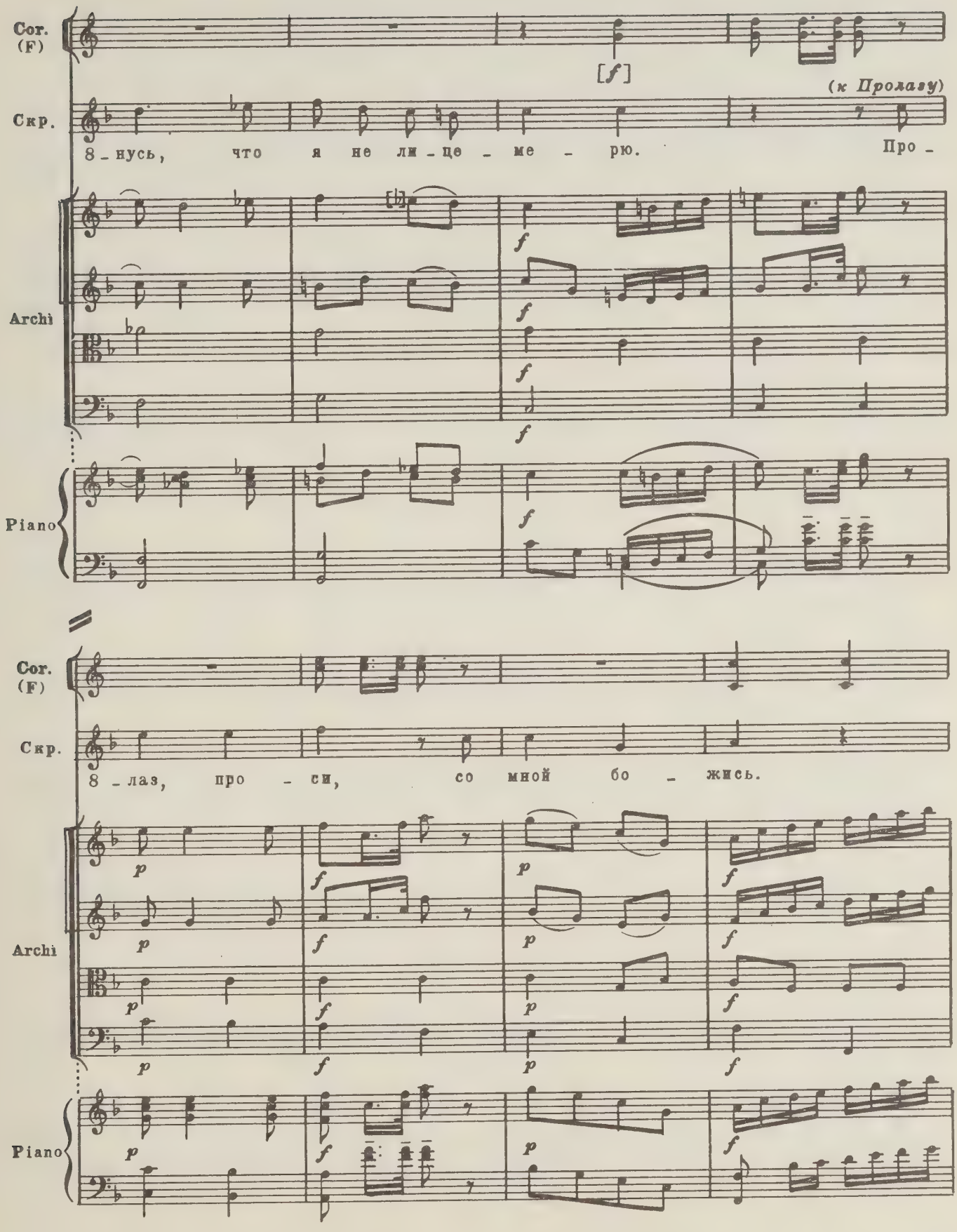

Скр.
8 нусь, что я не ли_це_ме_ рю; Я в том и
Archi.
Piano
50
(к Скрягину)
Марфа
Но
Скр.
при_ сяг_нуть го_тов. Я в том и при_сяг_нуть го_
Archi.
50
Piano

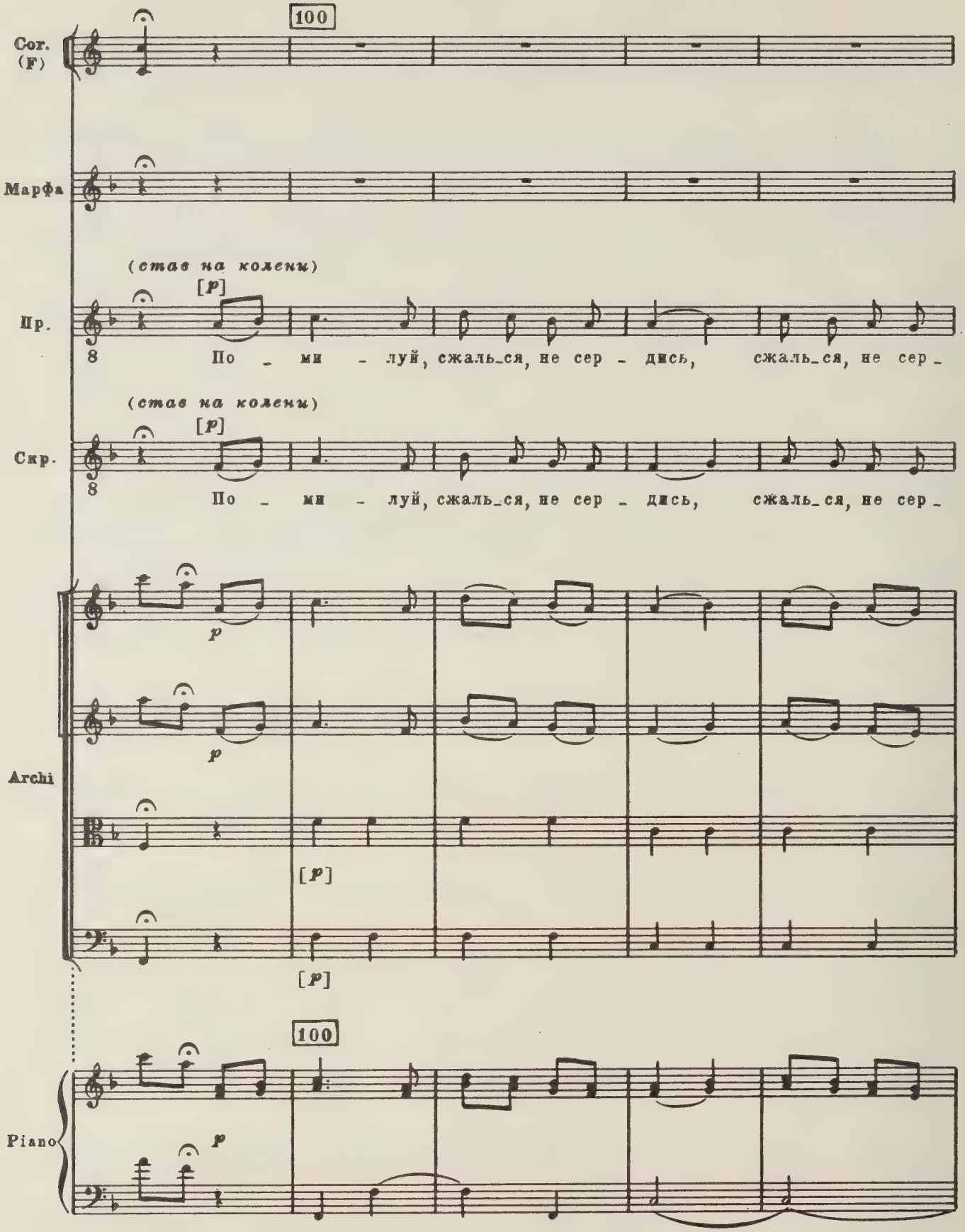

Марфа
чем ме - ня у - ве_рить мо - жешь?
(к Марфе)
Скр.
8 - тов.
Ка -
Archi
Piano
60
(к Скрягину)
Марфа
На
Скр.
8 - ку - ю кля_тву ты на - ло - жишь?
Archi
f
Piano

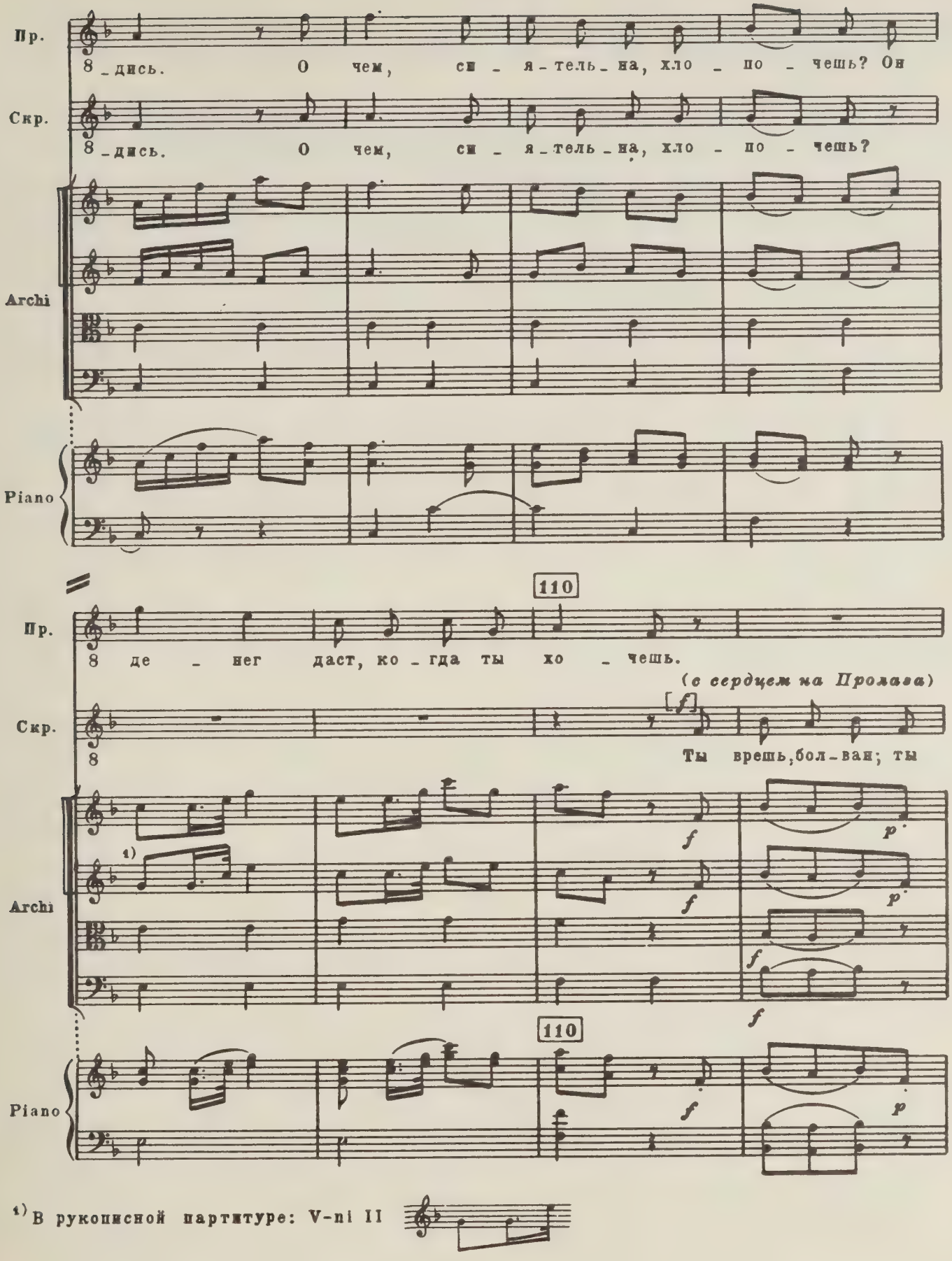

Cor. (F)
[p]
Марфа
мес - то клять, на мес - то слов ты де - лом
Archi
p
Piano
70
a2
[p]
мне ка - жи лю - бовь. На мес - то клять, на


Cor. (F)
a2
Марфа
мес - то слов ты де - лом мне ка - жи лю -
Archi
Piano
80
Марфа
бовь. Я ни че - му без дел не ве -
Archi
f
p
Piano
80

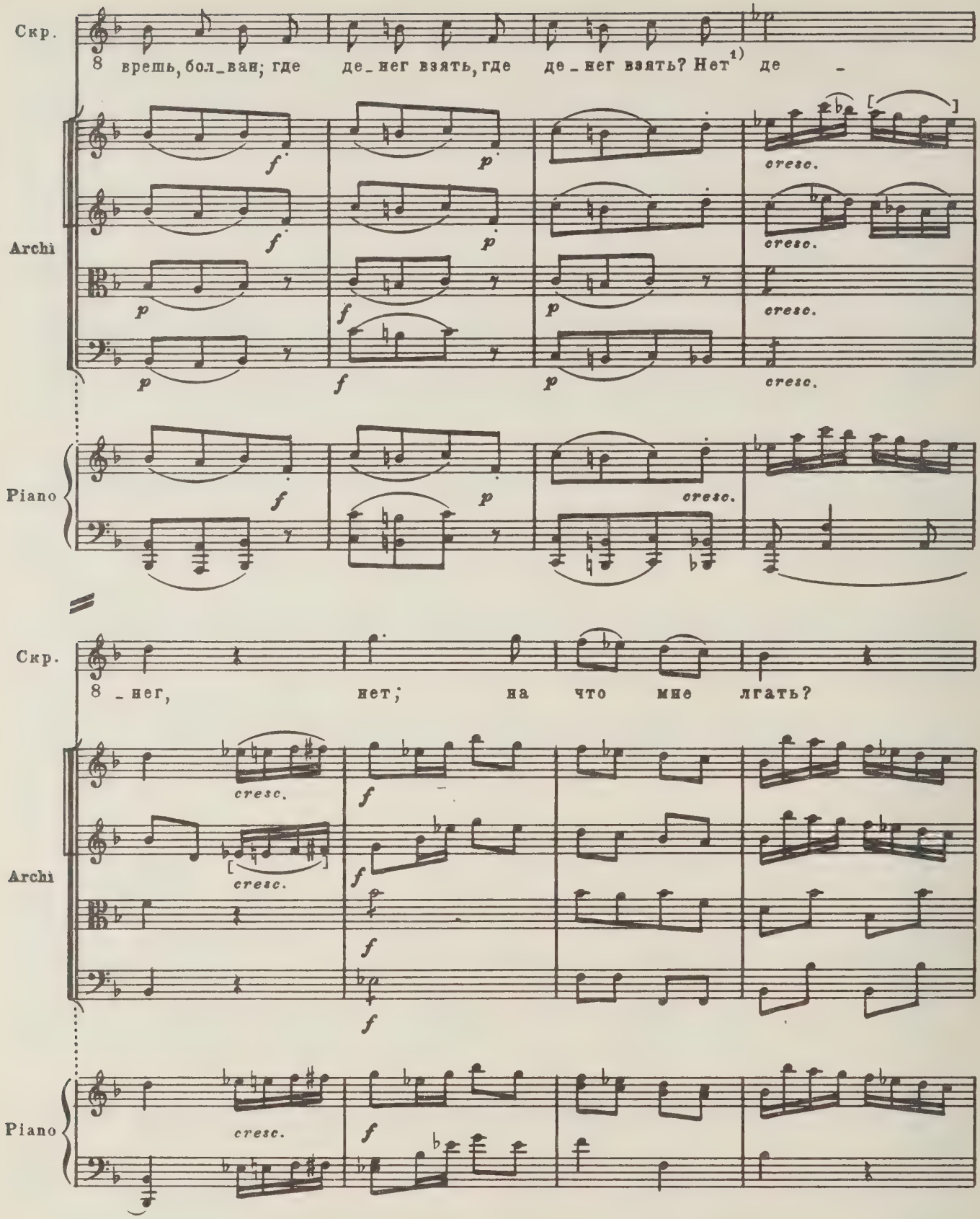

Cor. (F)
Марфа
– рю. Я ни че – му без дел не ве –
Archi
Piano
90
Cor. (F)
Марфа
– рю.
(к Марфе)
Скр.
Кля – нусь, что я не ли – це – ме – рю. Кля –
Archi
Piano
90


Cor. (F)
Скр.
[f]
(к Пролазу)
8 - нусь, что я не ли - це - ме - рю. Про -
Archi
Piano
Cor. (F)
Скр.
8 - лаз, про - си, со мной бо - жись.
Archi
Piano

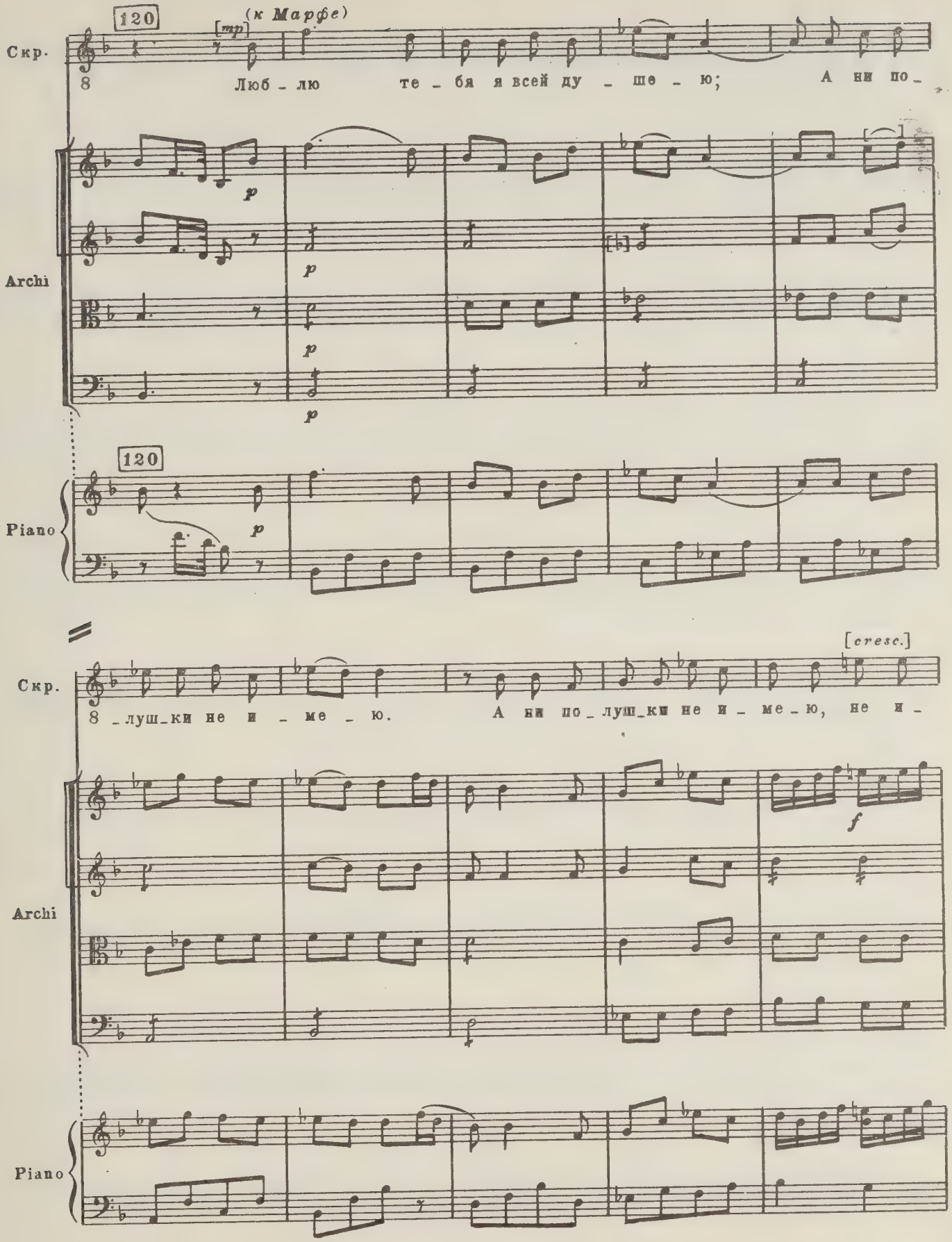

Cor. (F)
100
Марфа
(став на колени)
[p]
Пр.
По - ми - луй, сжаль_ся, не сер - дись, сжаль_ся, не сер -
(став на колени)
[p]
Скр.
По - ми - луй, сжаль_ся, не сер - дись, сжаль_ся, не сер -
Archi
p
p
[p]
[p]
100
Piano
p

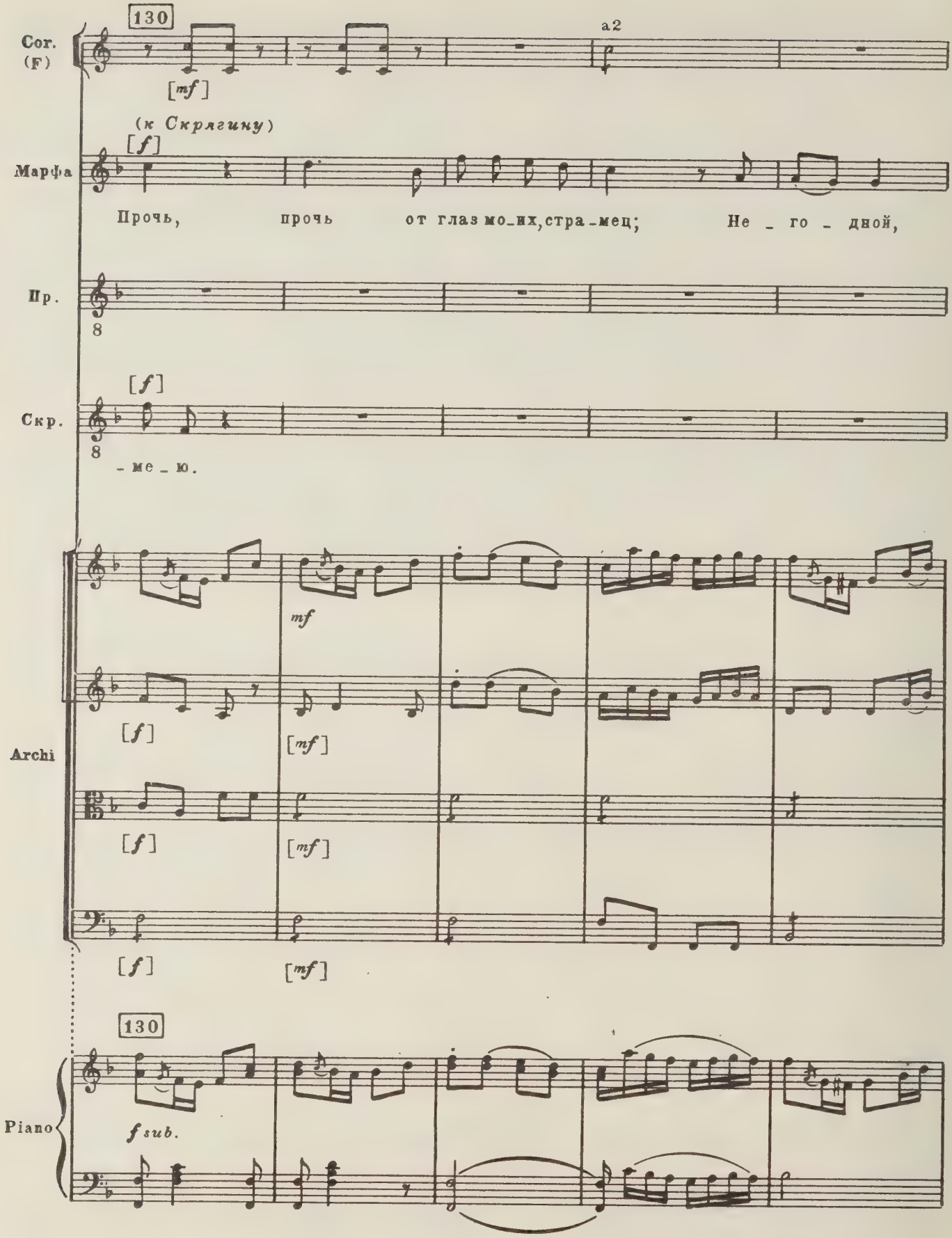


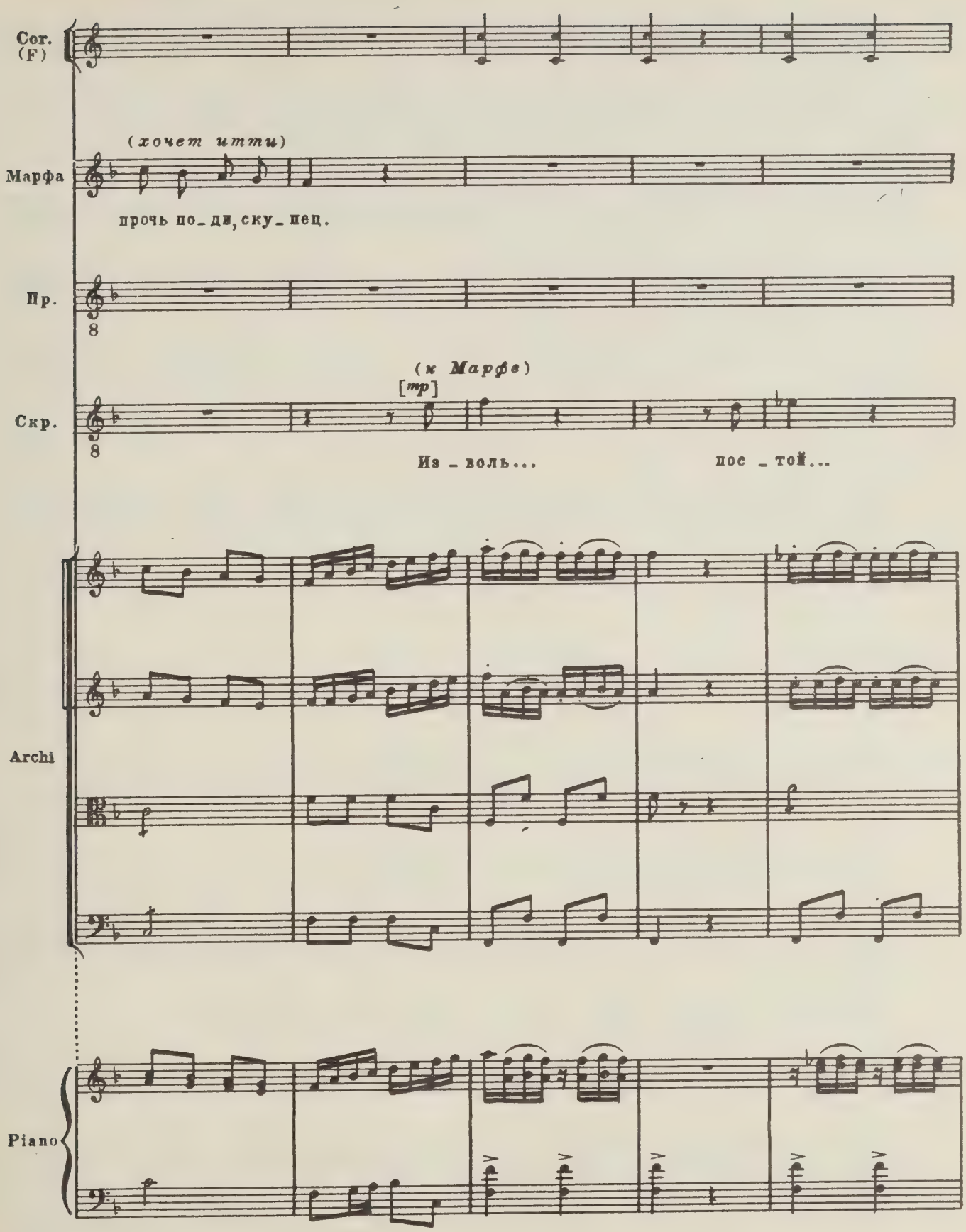
1) В рукописной партитуре: V-ni II

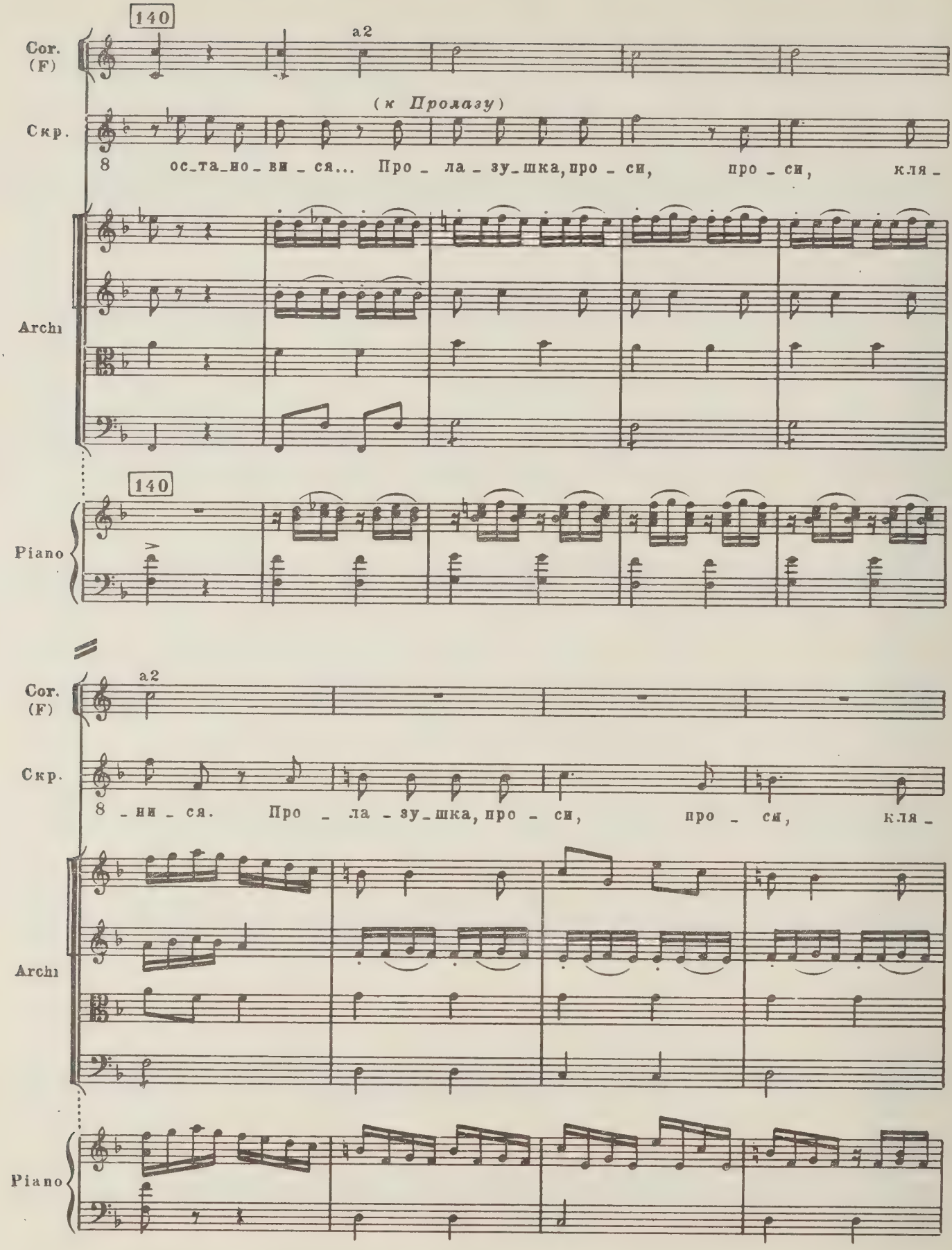


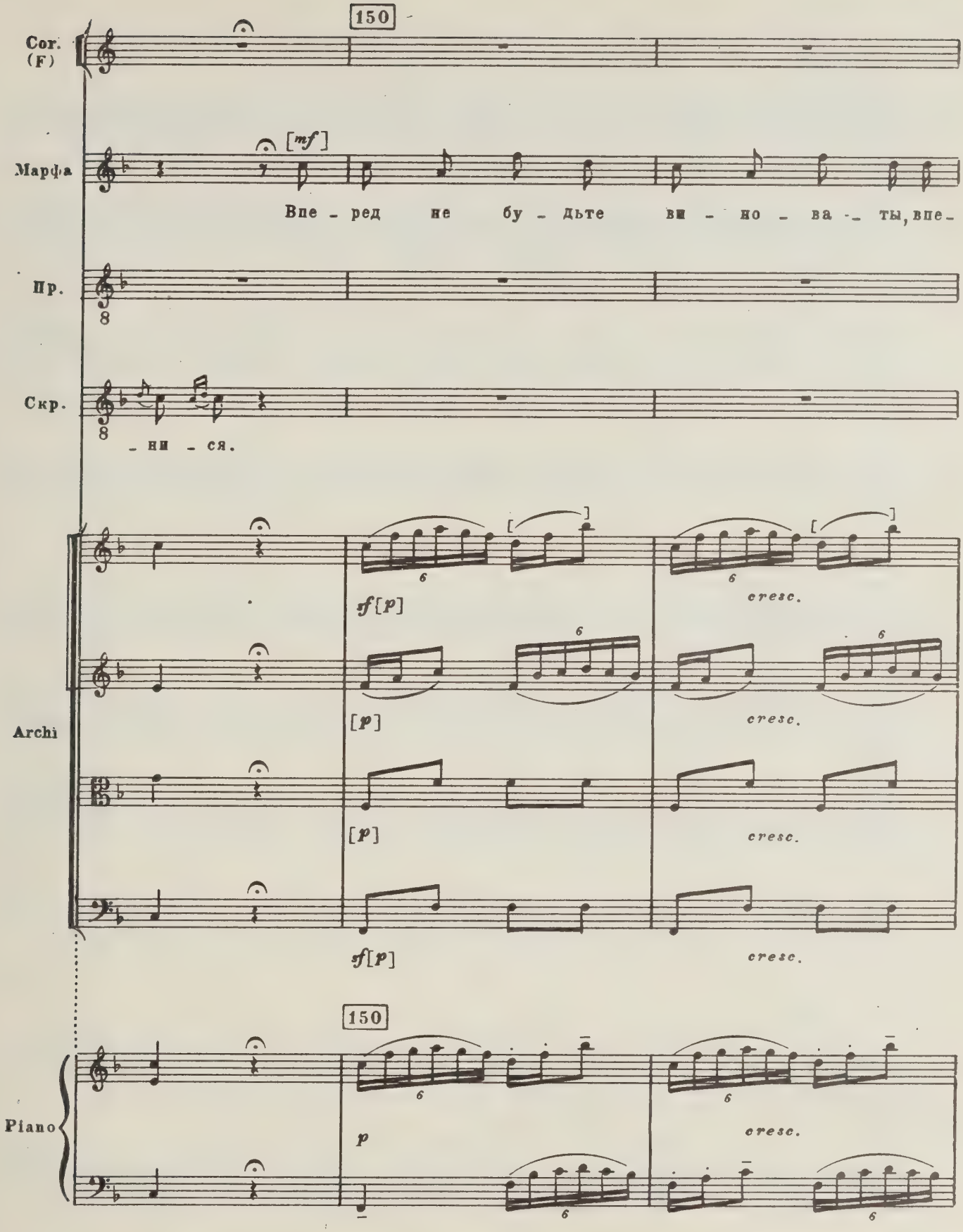
[1] В рукописной партитуре вместо слова „нет“ (как обозначено у Княжнина) ошибочно повторено слово „где“.

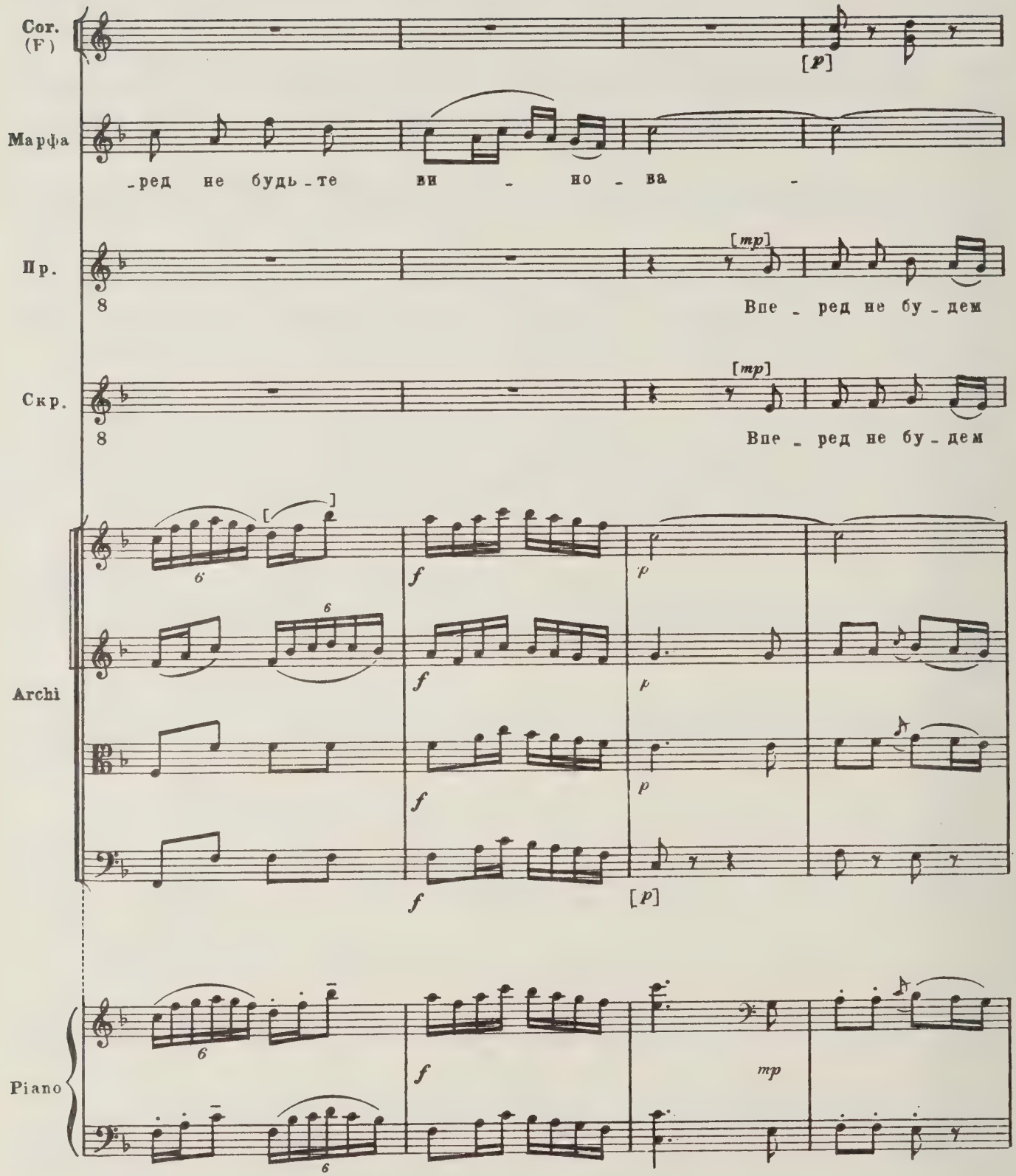

120
(к Марфе)
[mp]
Скр.
8
Люб _ лю те _ бя я всей ду _ ше _ ю;
А ни по _
Archi
p
Piano
120
p
[cresc.]
Скр.
8 _луш_ки не и _ ме _ ю.
А ни по _луш_ки не и _ ме _ ю, не и _
Archi
f
Piano

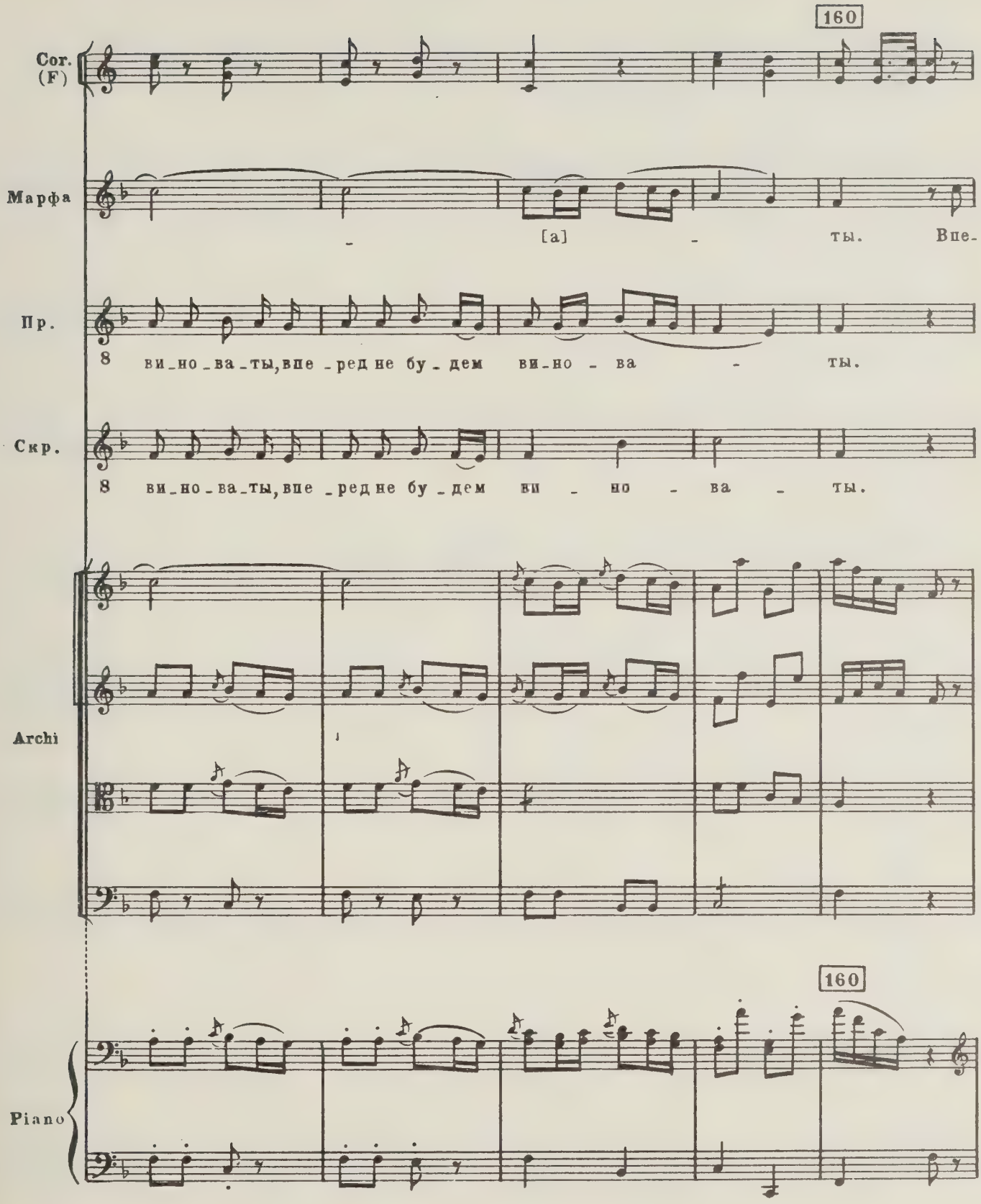

130
Cor. (F)
[mf]
a2
(к Скрягину)
[f]
Марфа
Прочь, прочь от глаз мо_их, стра_мец; Не _ го _ дной,
Пр.
8
[f]
Скр.
8
_ ме _ ю.
mf
Archi
[f]
[mf]
[f]
[mf]
[f]
[mf]
130
Piano
f sub.

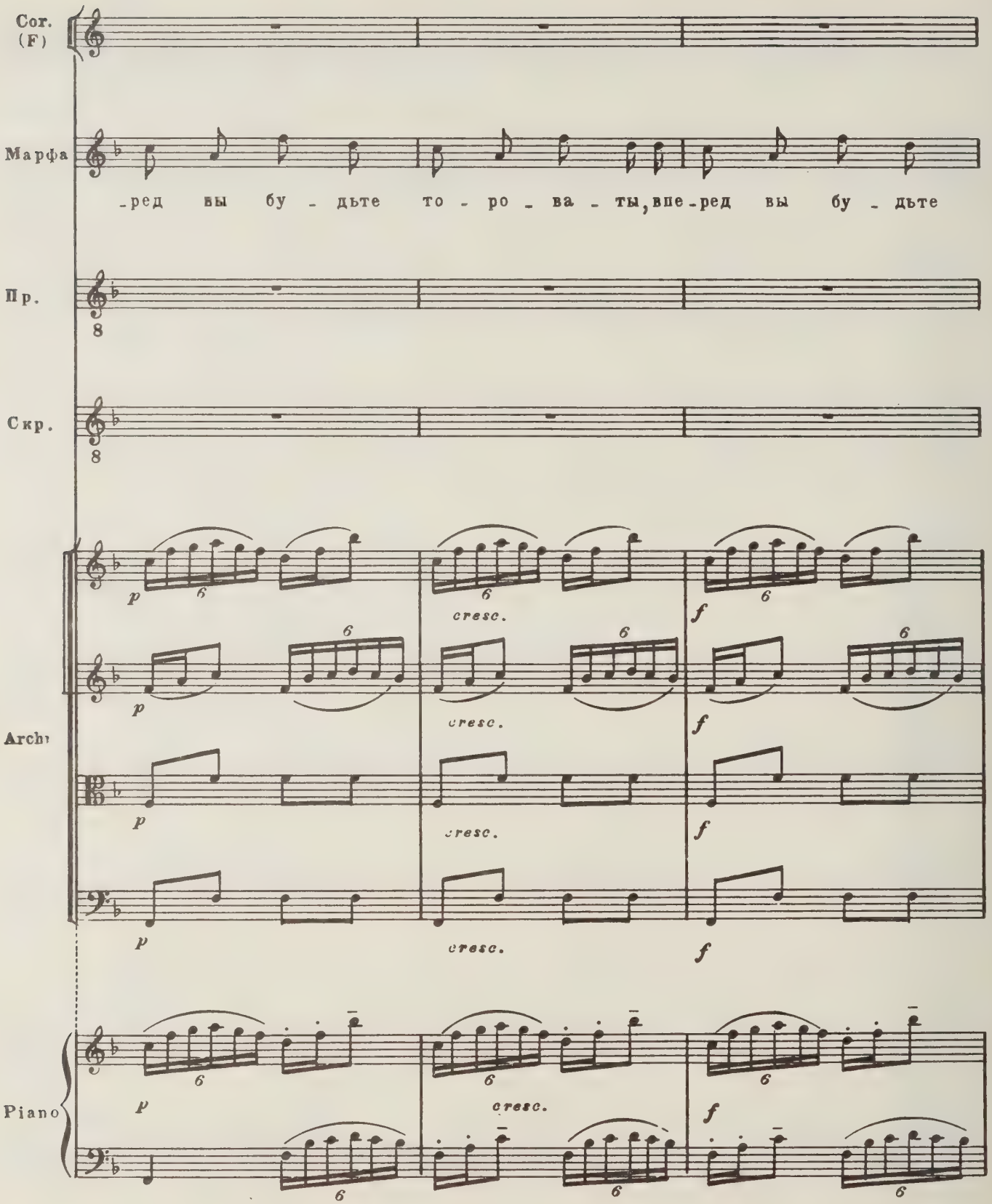

Cor. (F)
(хочет итти)
Марфа
прочь по_ди, ску_пец.
Пр.
8
(к Марфе)
[mp]
Скр.
8
Из_воль...
пос_той...
Archi
Piano

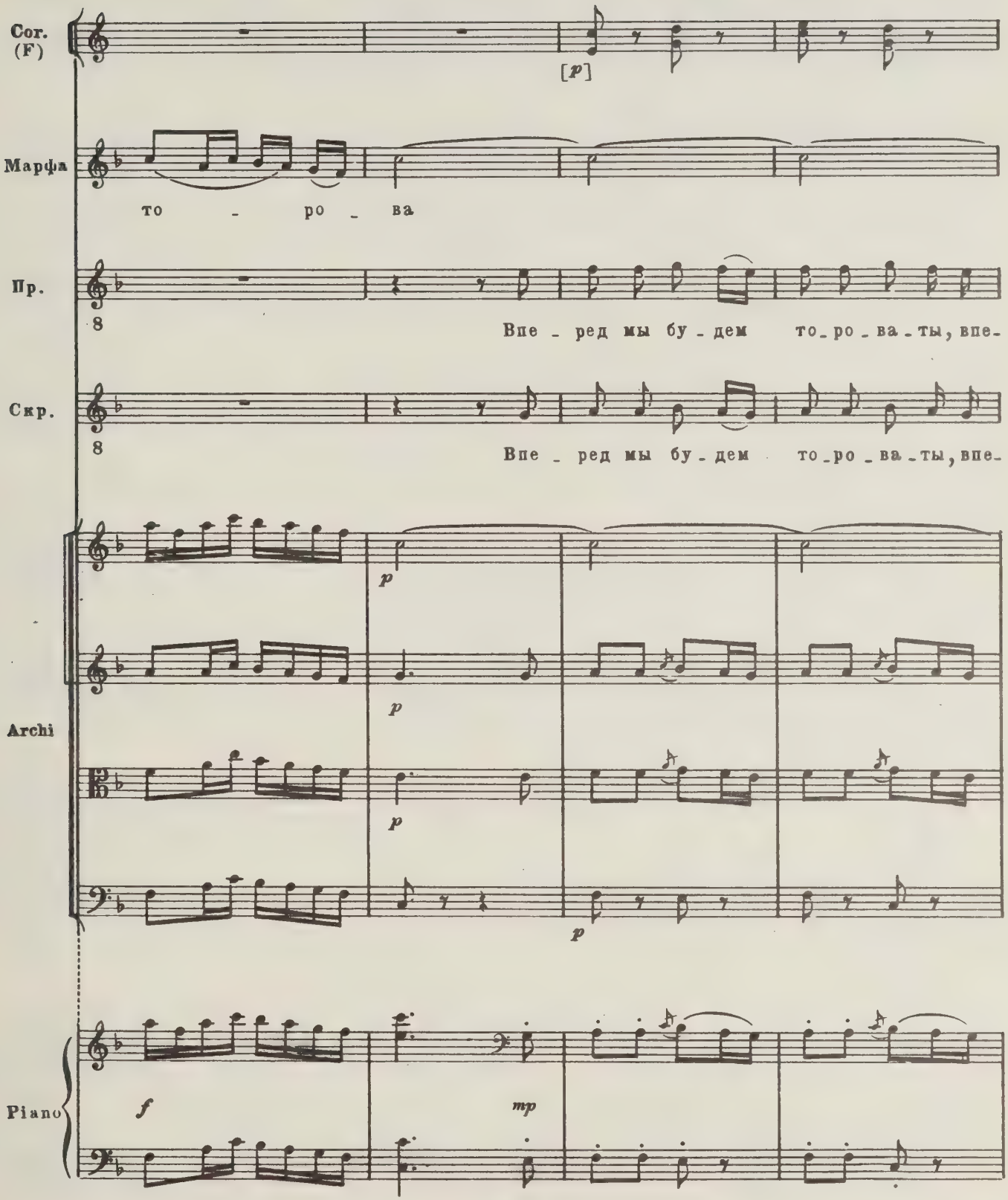

140
Cor. (F)
a2
(к Пролазу)
Скр.
ос_та_но_ви_ся... Про_ла_зу_шка, про_си, про_си, кля_
Archi
140
Piano
Cor. (F)
a2
Скр.
_ни_ся. Про_ла_зу_шка, про_си, про_си, кля_
Archi
Piano

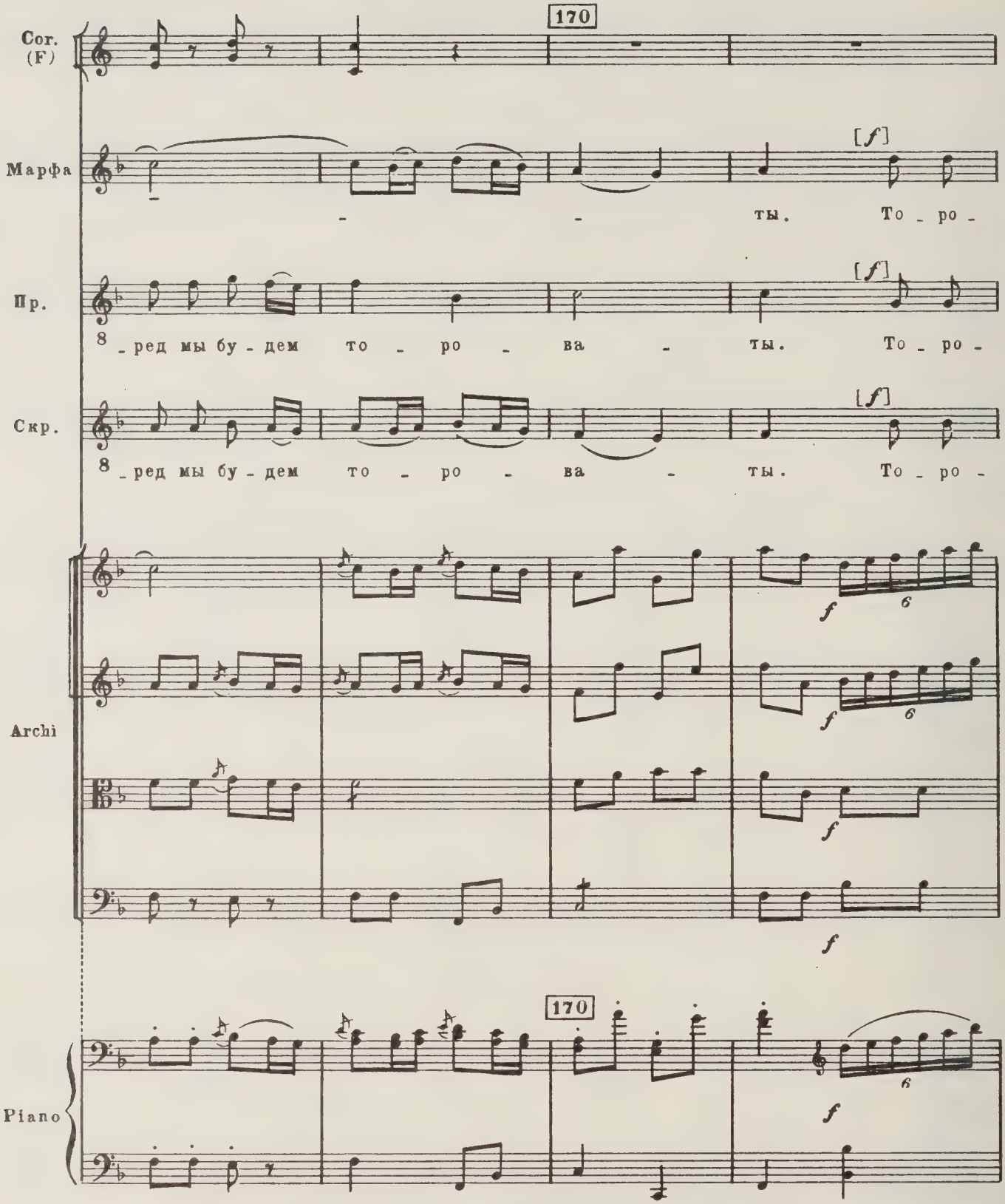

150
Cor. (F)
[mf]
Марфа
Впе - ред не бу - дьте ви - но - ва - ты, впе -
Пр.
Скр.
- ни - ся.
Archi
sf[p]
cresc.
[p]
Piano
150
p

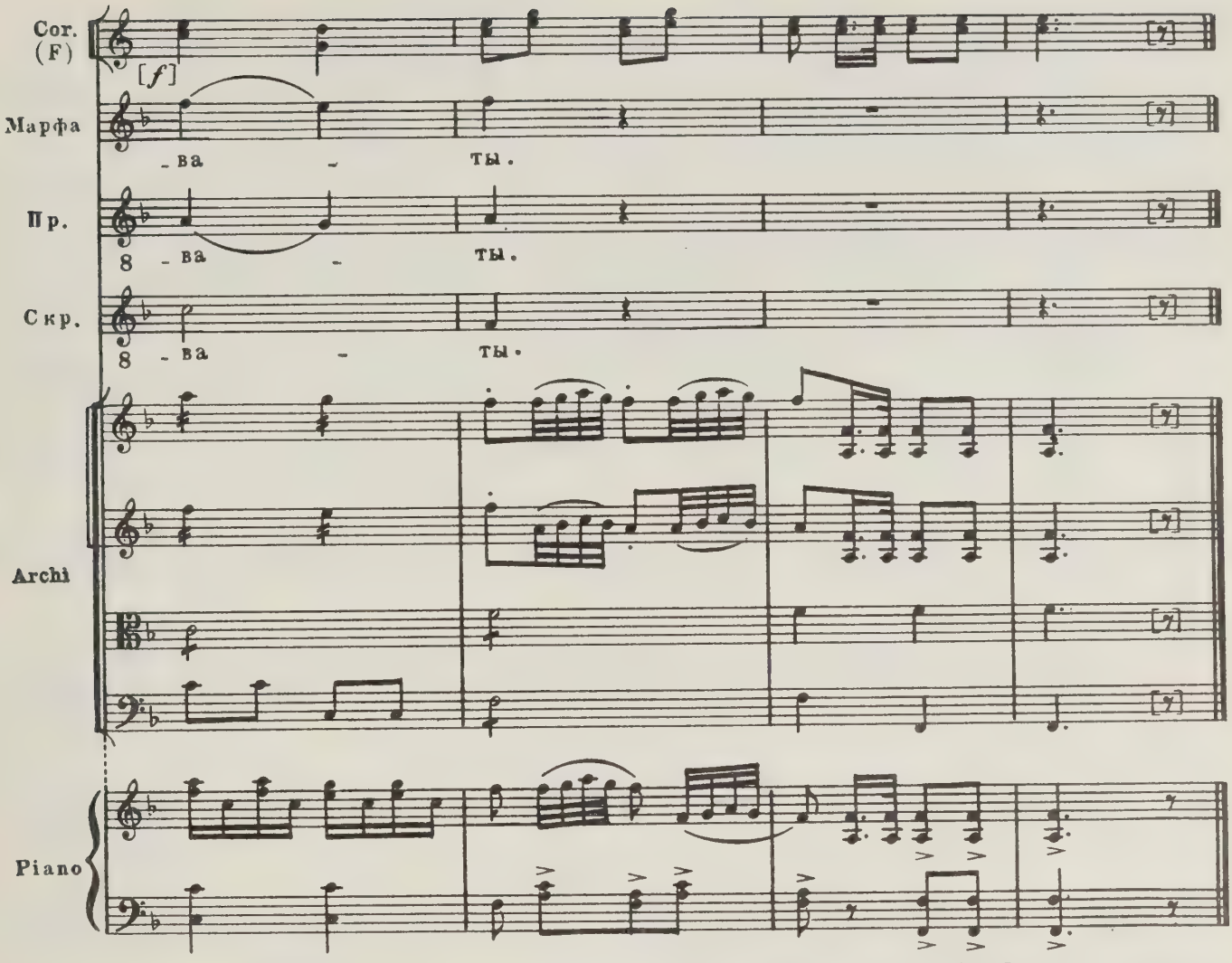

Cor. (F)
[p]
Марфа
-ред не будь-те ви - но - ва -
Пр.
[mp]
8
Впе - ред не бу - дем
Скр.
[mp]
8
Впе - ред не бу - дем
Archi
f
p
f
p
f
p
f
[p]
Piano
f
mp


160
Cor. (F)
Марфа
- [a] - ты. Впе-
Пр.
8 ви-но-ва-ты, впе-ред не бу-дем ви-но - ва - ты.
Скр.
8 ви-но-ва-ты, впе-ред не бу-дем ви - но - ва - ты.
Archi
160
Piano


Cor.
(F)
Марфа
-ред вы бу - дьте то - ро - ва - ты, впе-ред вы бу - дьте
Пр.
8
Скр.
8
Archi
Piano
p
cresc.
f
6


Cor. (F)
[p]
Марфа
то - ро - ва
Пр.
8
Впе - ред мы бу - дем то-ро-ва-ты, впе-
Скр.
8
Впе - ред мы бу - дем то-ро-ва-ты, впе-
Archi
p
p
p
p
Piano
f
mp


Cor. (F)
170
Марфа
[f]
ты. То - ро -
Пр.
[f]
8 - ред мы бу - дем то - ро - ва - ты. То - ро -
Скр.
[f]
8 - ред мы бу - дем то - ро - ва - ты. То - ро -
Archi
f
6
Piano
170
f
6



Марфа.

Посмотри на себя; можно ли тебя любить. Как оборван! какия заплаты! на отласе сукно, на сукне тафта! Ты не любовник, а киса. Какой стыд быть твоей любовницей. *Хочет уйти.*

Скрягин.

Постойте, ваше сиятельство! я еще по домашнему... еще не успел одеться: у меня есть таки кое што надеть; да такой дурацкой обычай, к чему привыкну, ношу до износу... Когда вправду изволите меня любить, и для вас ета доброй знак... знак постоянства, верности.

Марфа.

Я любила тебя... но хочу перестать. Не знаю, что еще удерживает меня ево бросить... Слушай... в последний раз тебе говорю: если меня не станешь слушаться, на век прости. *Уходит с сердцем.*

ЯВЛЕНИЕ II.

Скрягин, Пролаз.

Пролаз.

Екая, барин, Графиня на нашу шею навязалась!

Скрягин.

Обворожила меня, проклятая! сделала без ума. Я пропаду, коли не отстану... Образумлюсь... отвяжусь от неё... провал её возьми!

Пролаз.

Ин пойти сказать ей, что барин перестал её любить. *Притворяется будто хочет итти.*

Скрягин.

Постой! *В сторону.* Какой простой человек! что на уме, то и на языке.

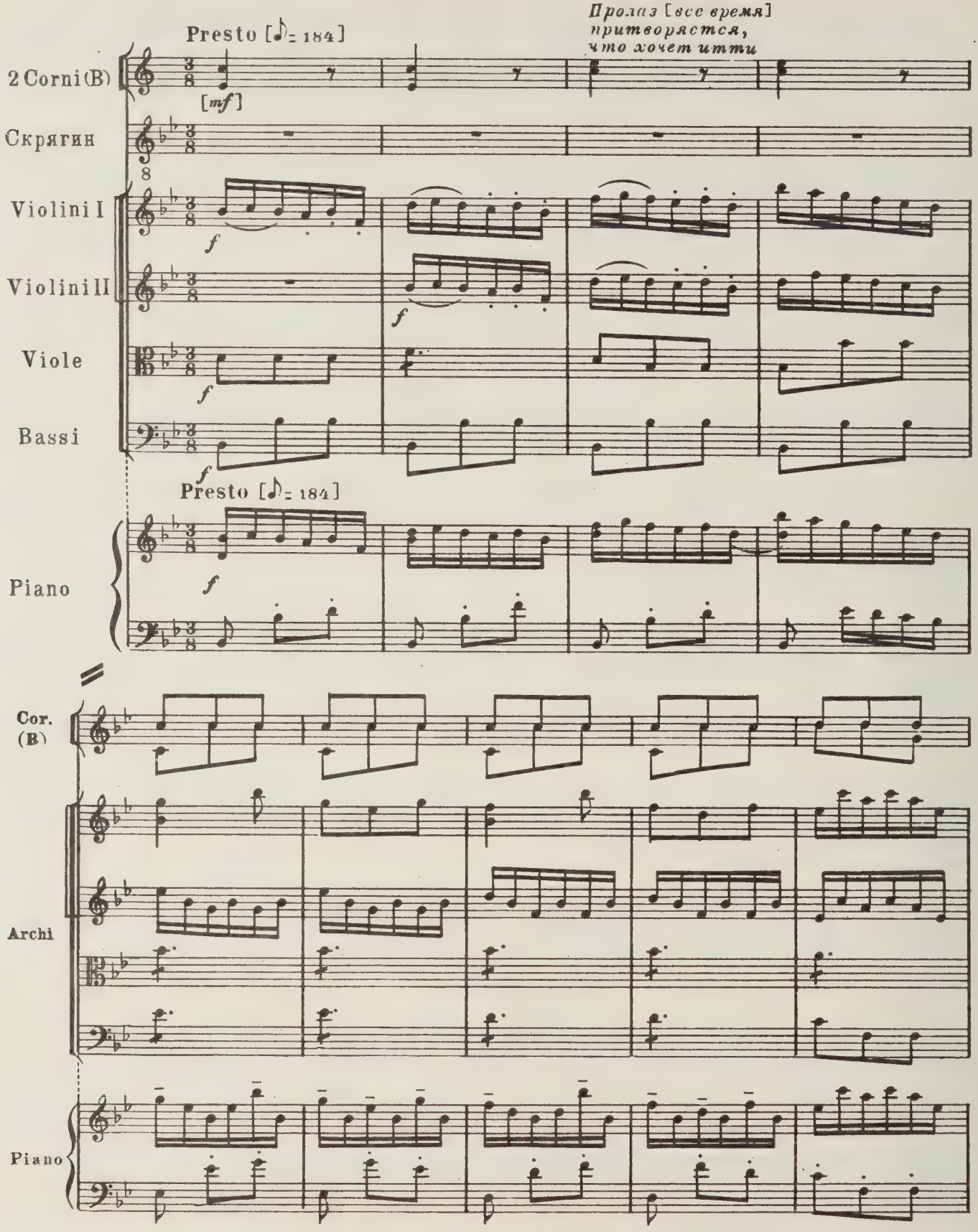
Пролаз.

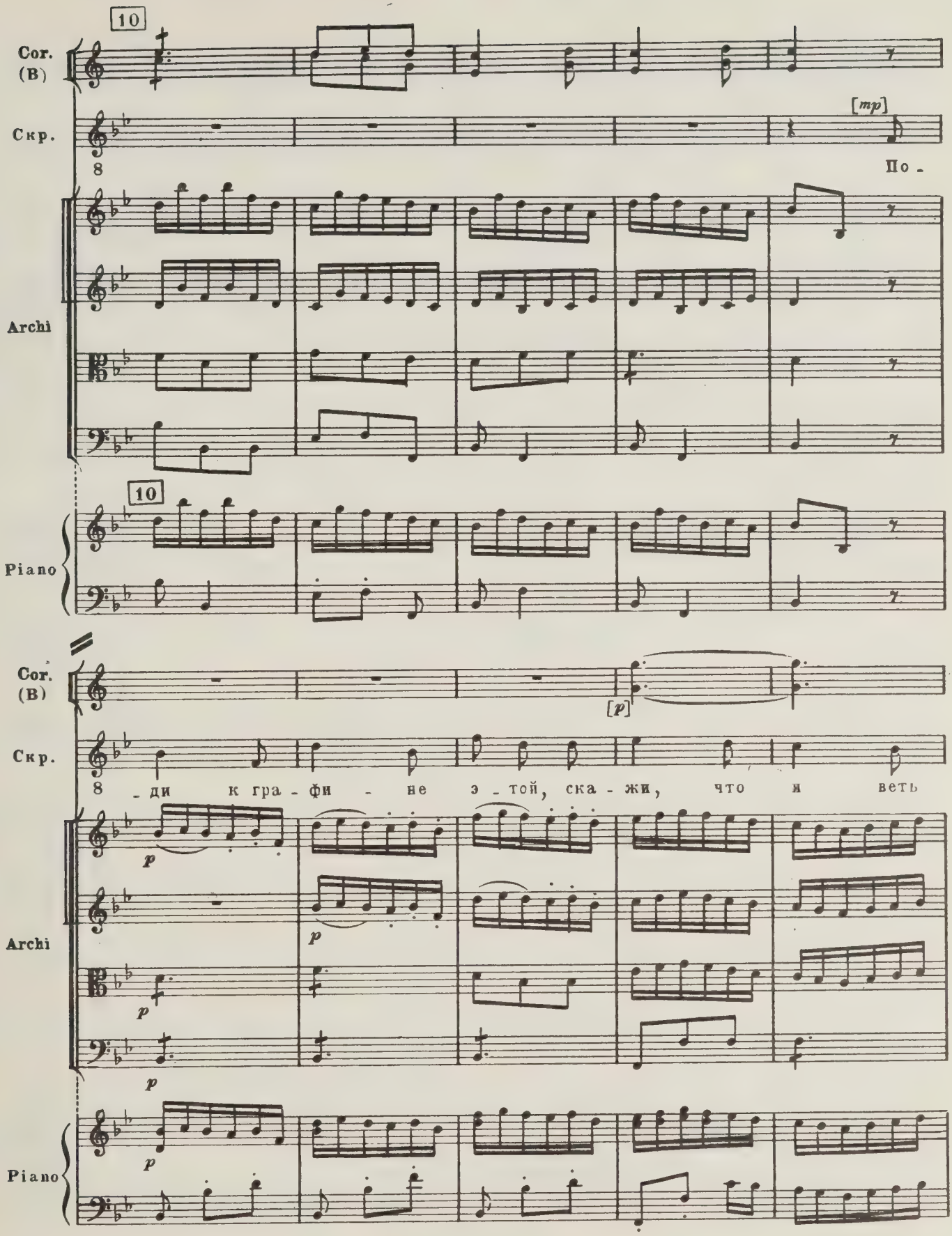
Долго ли с нею мучиться?

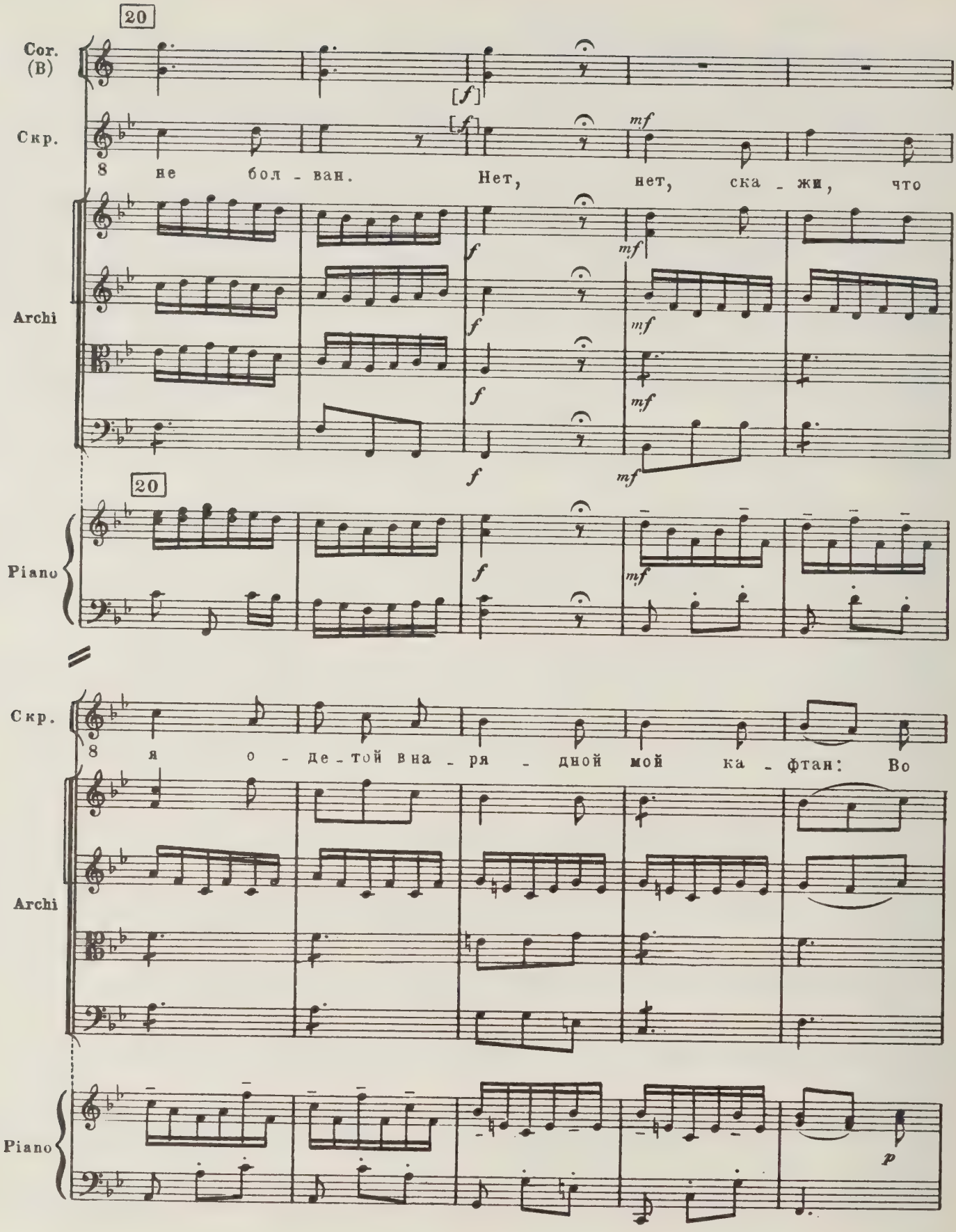
Скрягин.

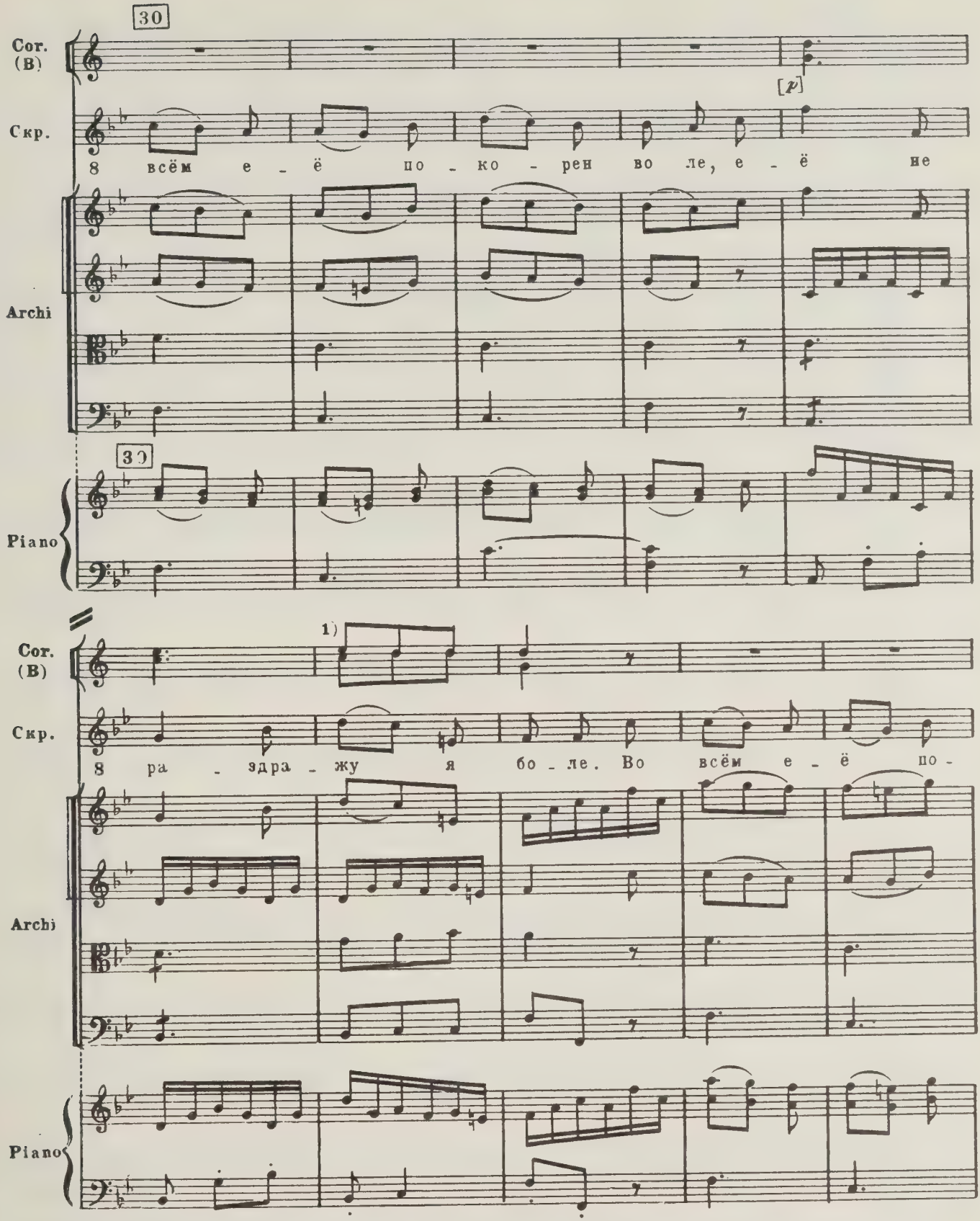
Правду говоришь. *В сторону.* Хоть прост, а доброй человек. Ты не поверишь, как мне хочется от ней отвязаться.

[2. Ария Скрягина]

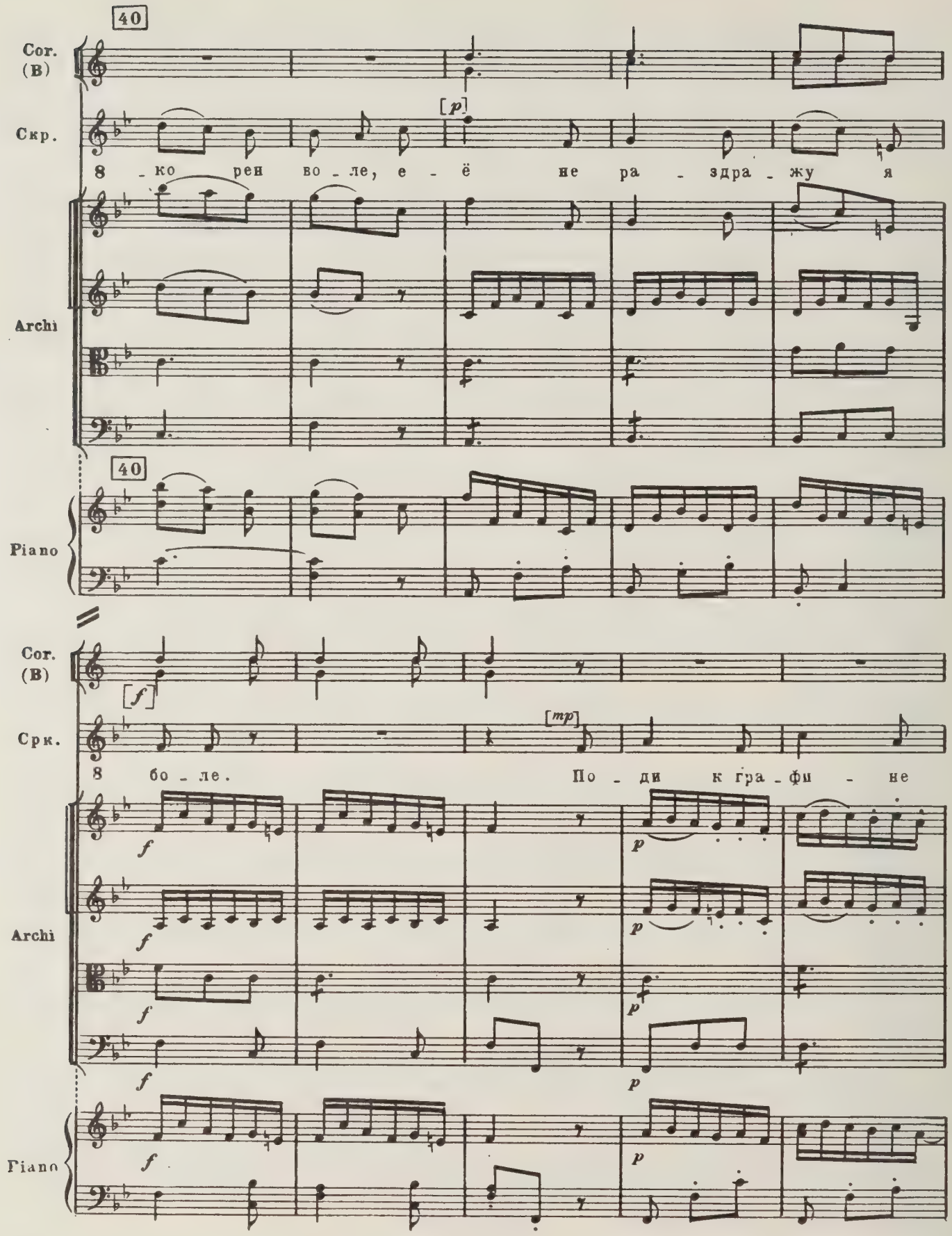


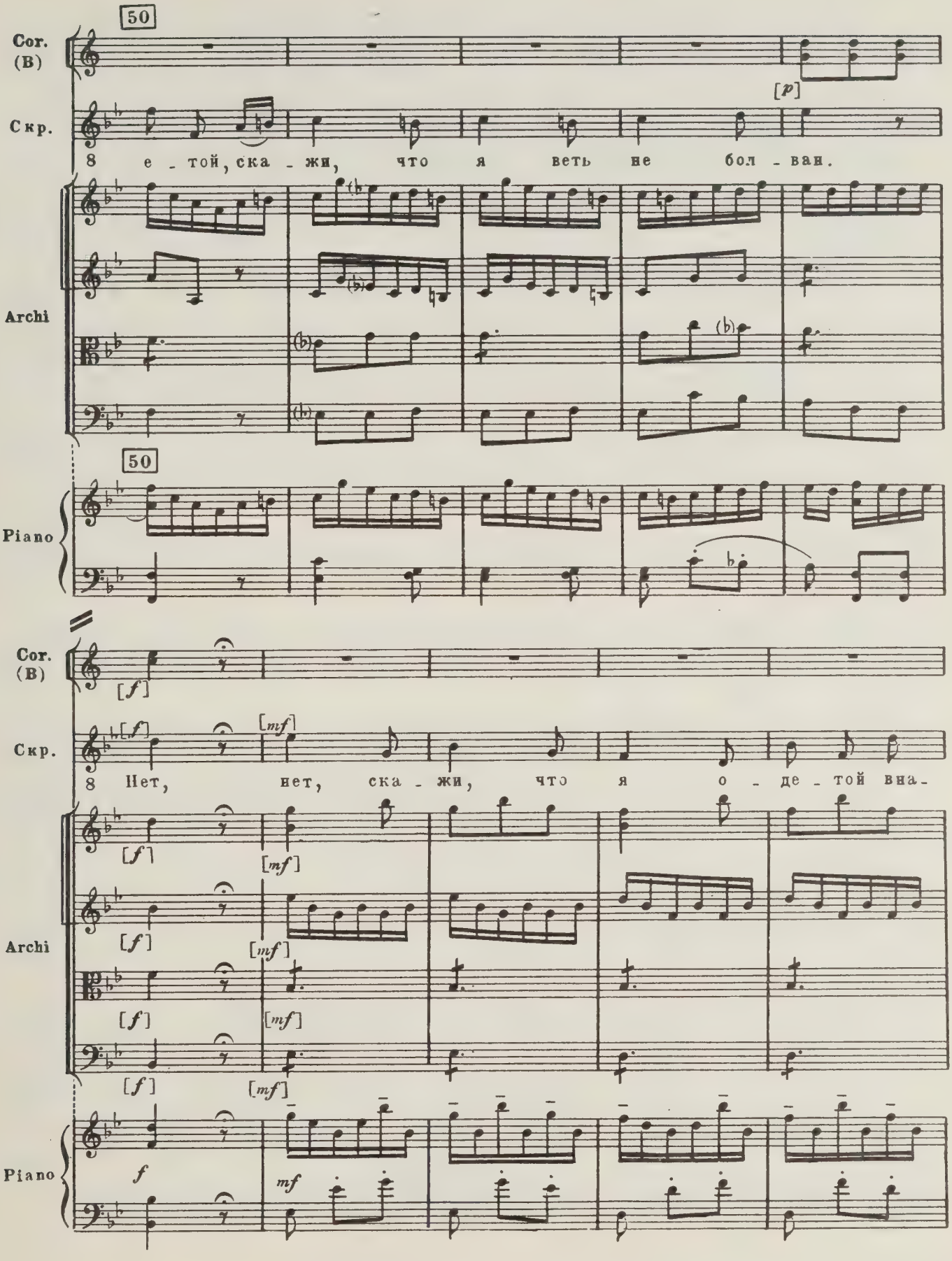

10
Cor. (B)
Скр.
[mp]
8
По -
Archi
10
Piano
Cor. (B)
[p]
Скр.
8 - ди к гра - фи - не э - той, ска - жи, что я веть
p
Archi
p
p
p
Piano
p

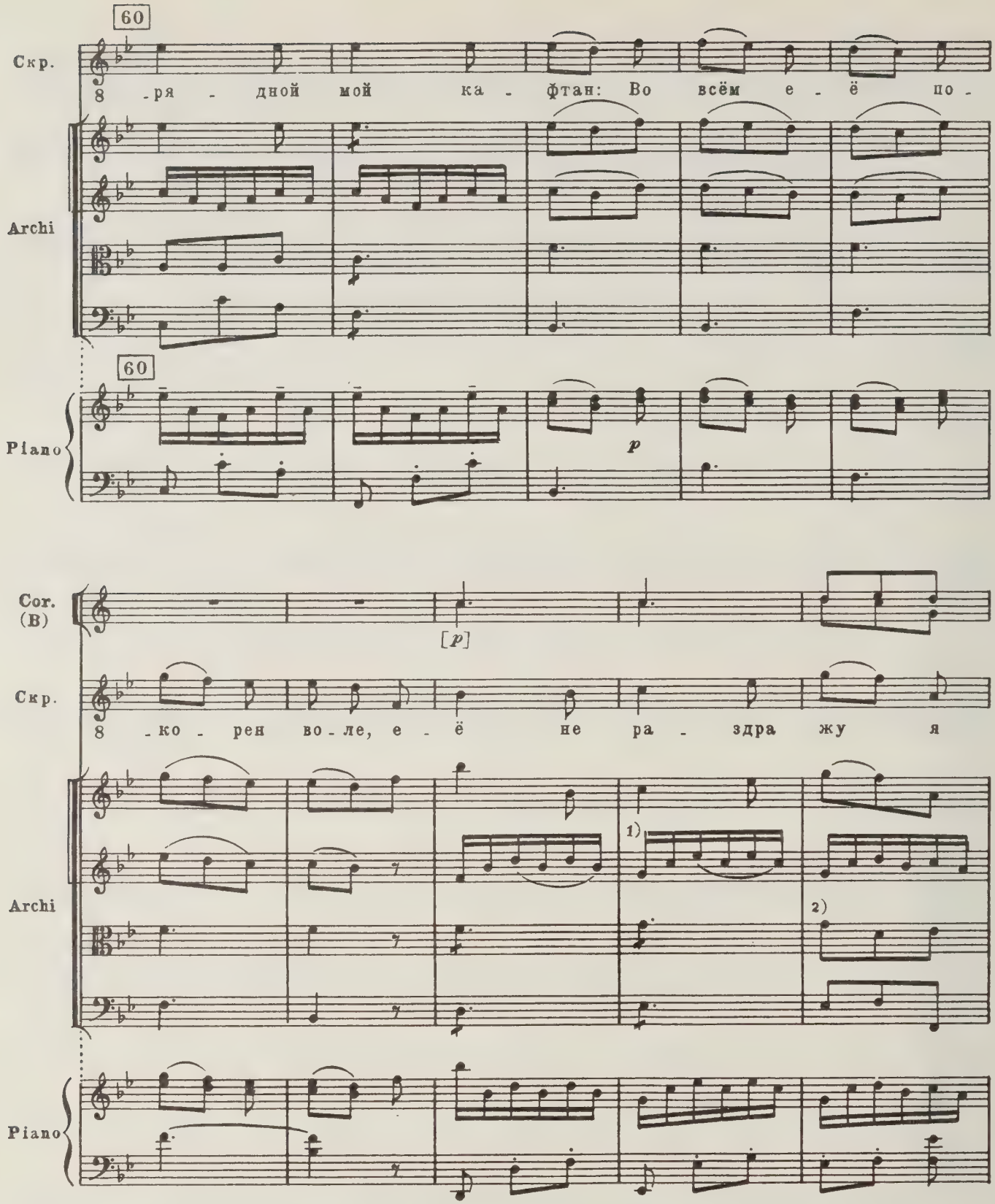

20
Cor. (B)
Скр.
не бол - ван. Нет, нет, ска - жи, что
Archi
20
Piano
Скр.
я о - де - той вна - ря - дной мой ка - фтан: Во
Archi
Piano



1) В рукописной партитуре ошибка: Cor.

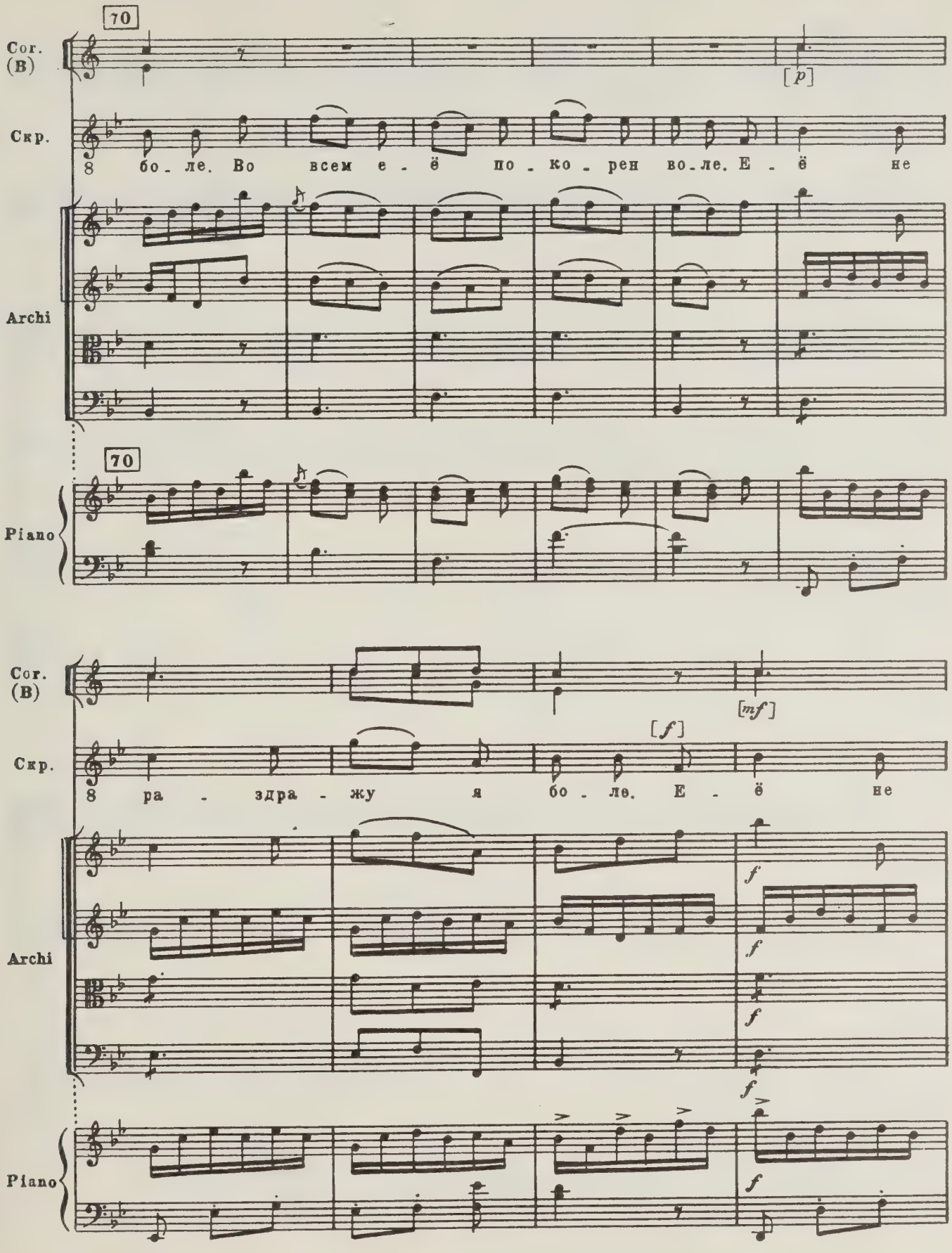

40
Cor. (B)
Скр.
[p]
8 -ко рен во-ле, е-ё не ра-здра-жу я
Archi
40
Piano
Cor. (B)
[f]
Срк.
[mp]
8 бо-ле. По-ди к гра-фи-не
Archi
Piano

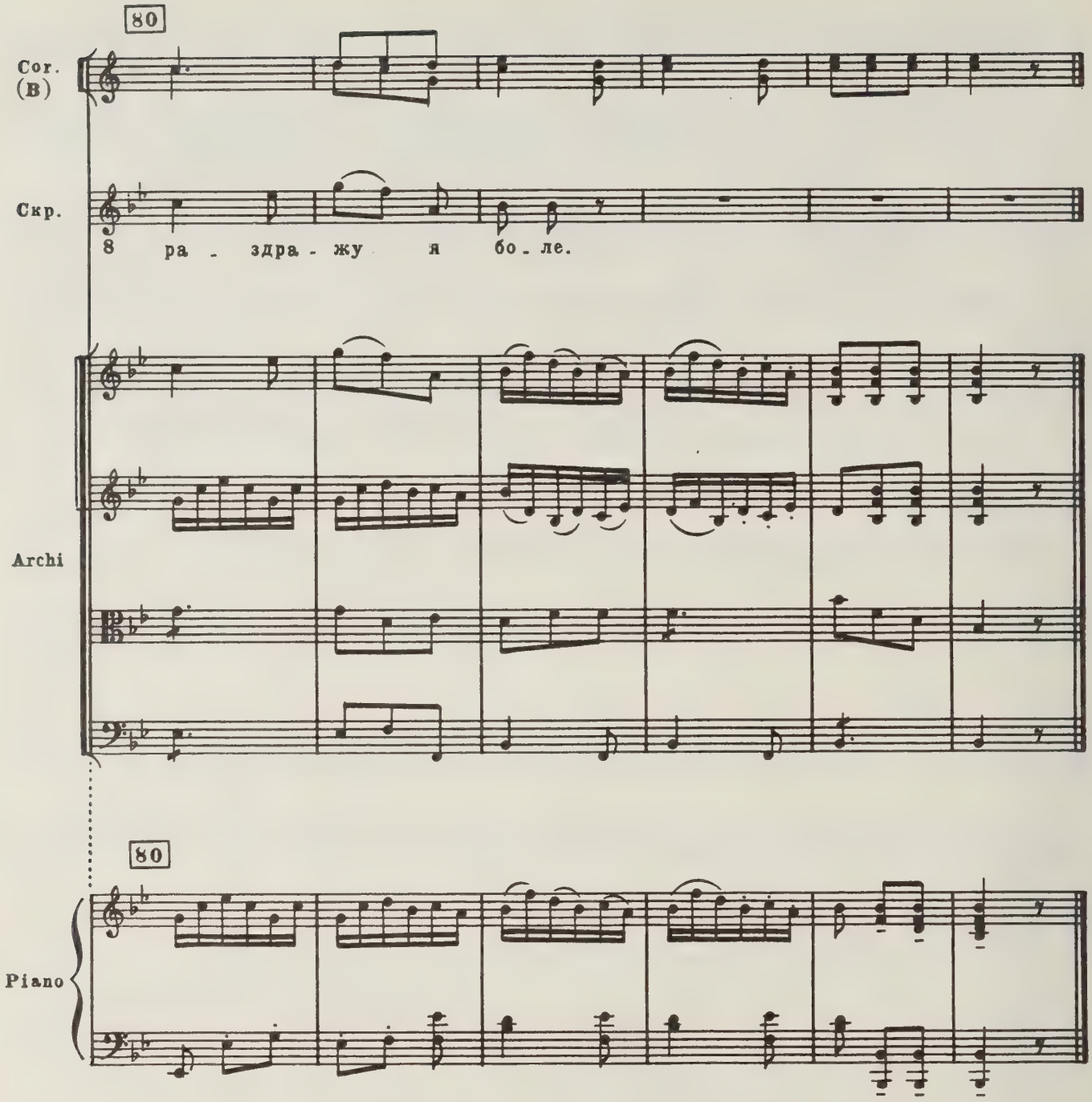

50
Cor. (B)
[p]
Скр.
8 е - той, ска - жи, что я ведь не бол - ван.
Archi
50
Piano
Cor. (B)
[f]
Скр.
[f] [mf]
8 Нет, нет, ска - жи, что я о - де - той вна-
Archi
[f] [mf]
Piano
f
mf



1) В рукописной партитуре ошибка: V-ni II

2) В рукописной партитуре ошибка: V-le


70
Cor. (B)
Скр.
8 бо - ле. Во всем е - ё по - ко - рен во - ле. Е - ё не
Archi
70
Piano
[p]
Cor. (B)
Скр.
8 ра - здра - жу я бо - ле. Е - ё не
Archi
Piano
[mf]
[f]
f



Скрягин.

Чтож ты стал?

Пролаз *плюет.*

Как же ты не болван? не знаешь, что делать.

Скрягин *в сторону.*

Пречестной малой! *К Пролазу.* Пролазушка! брани меня, высеки, коли хочешь; лишь бы только от етой графини отъучить. Да не льзя; я её так люблю... как будто бы она вся из золота вылита... От чево ето?

Пролаз.

Как от чево? она пригожа, молода, знатная барыня, такая умная, такая богатая.

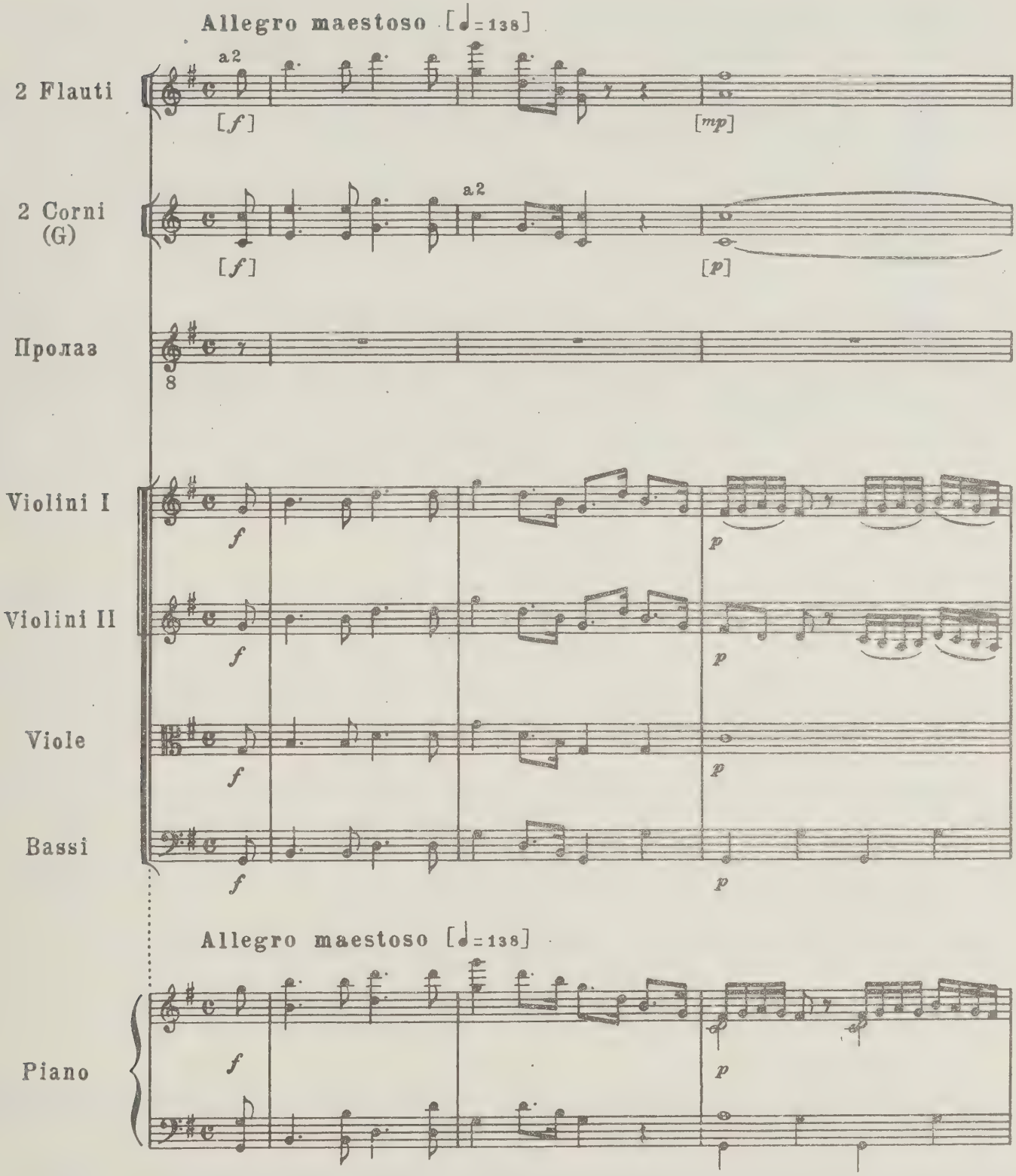
Скрягин.

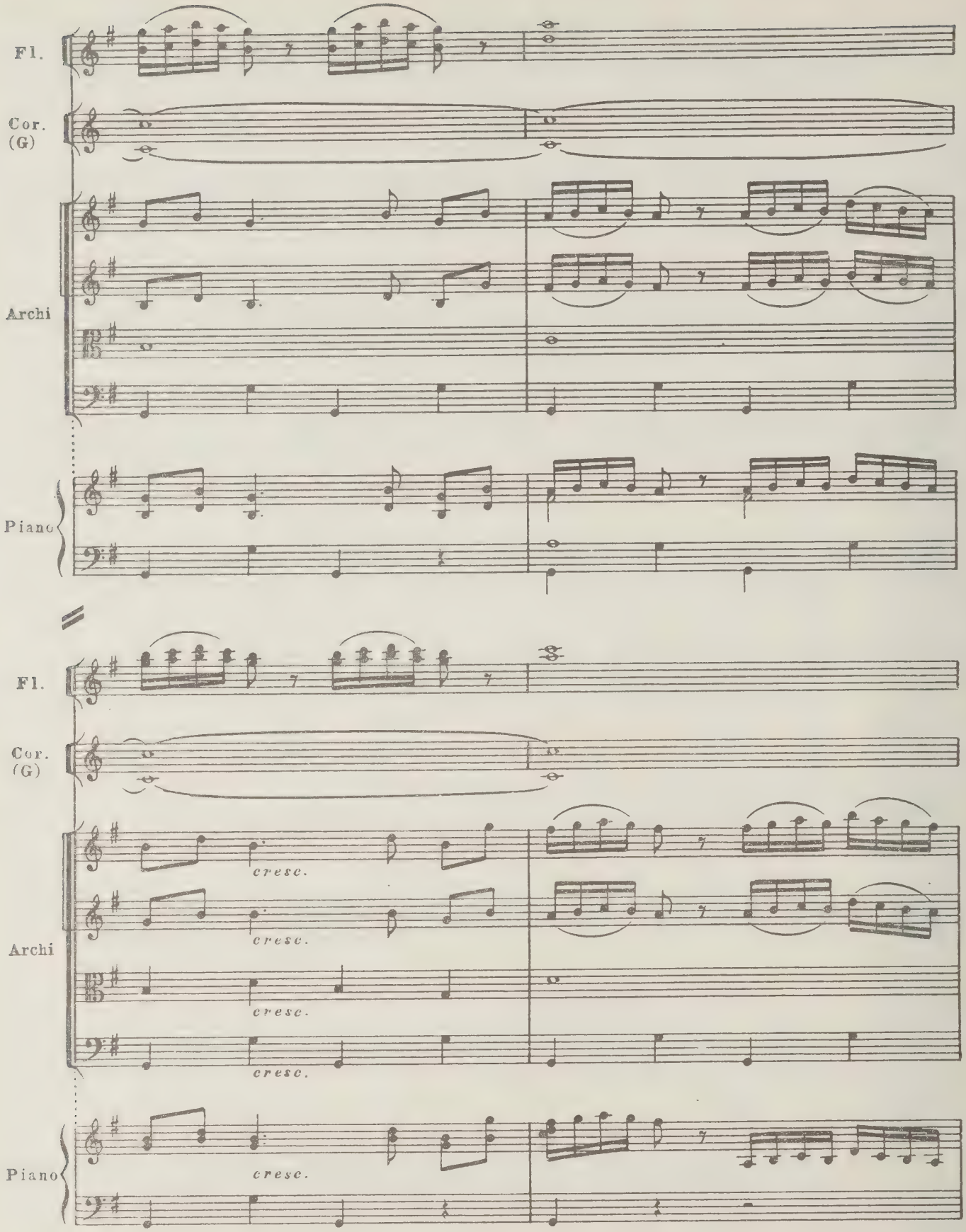
Ты думаешь, что она богата?

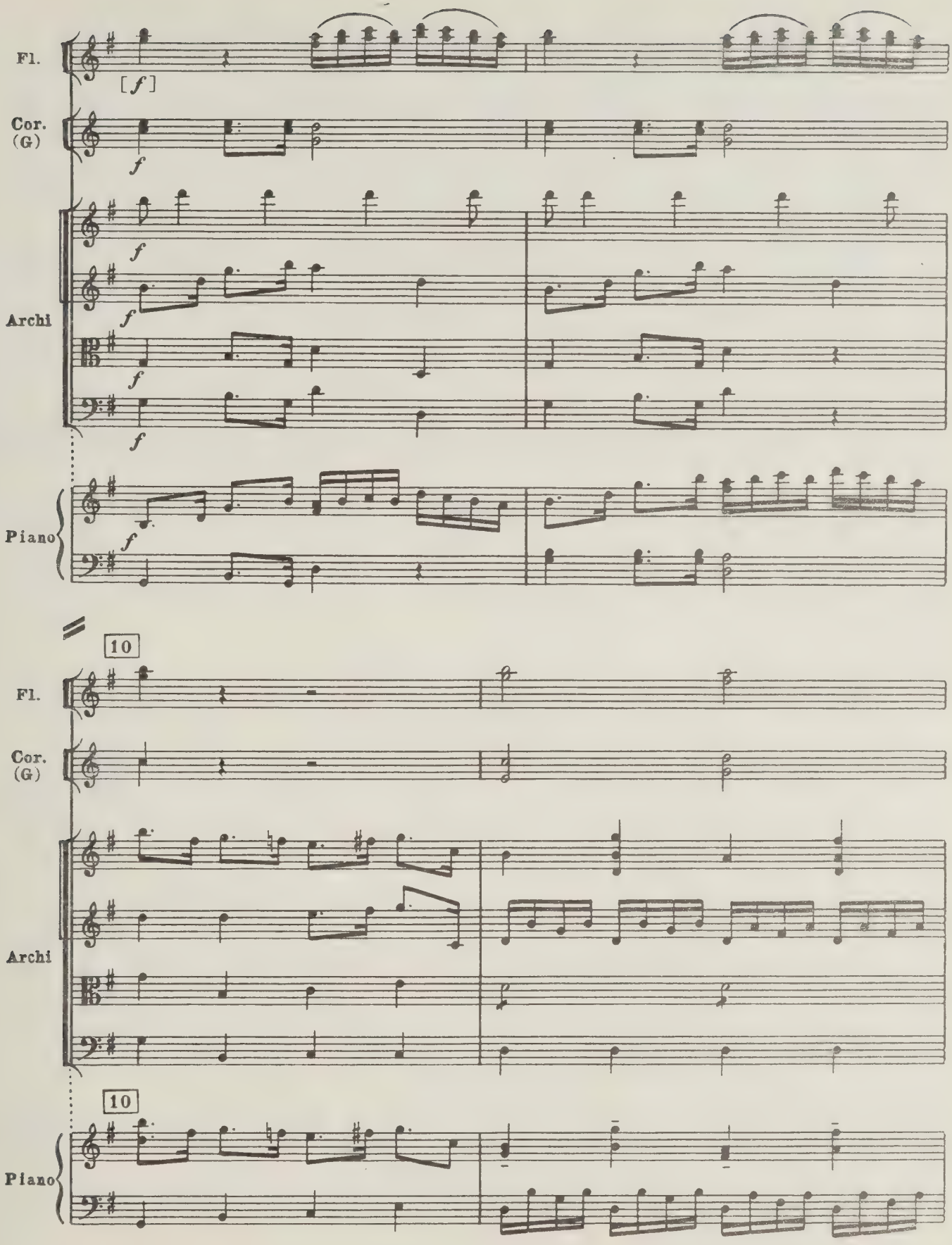
Пролаз.

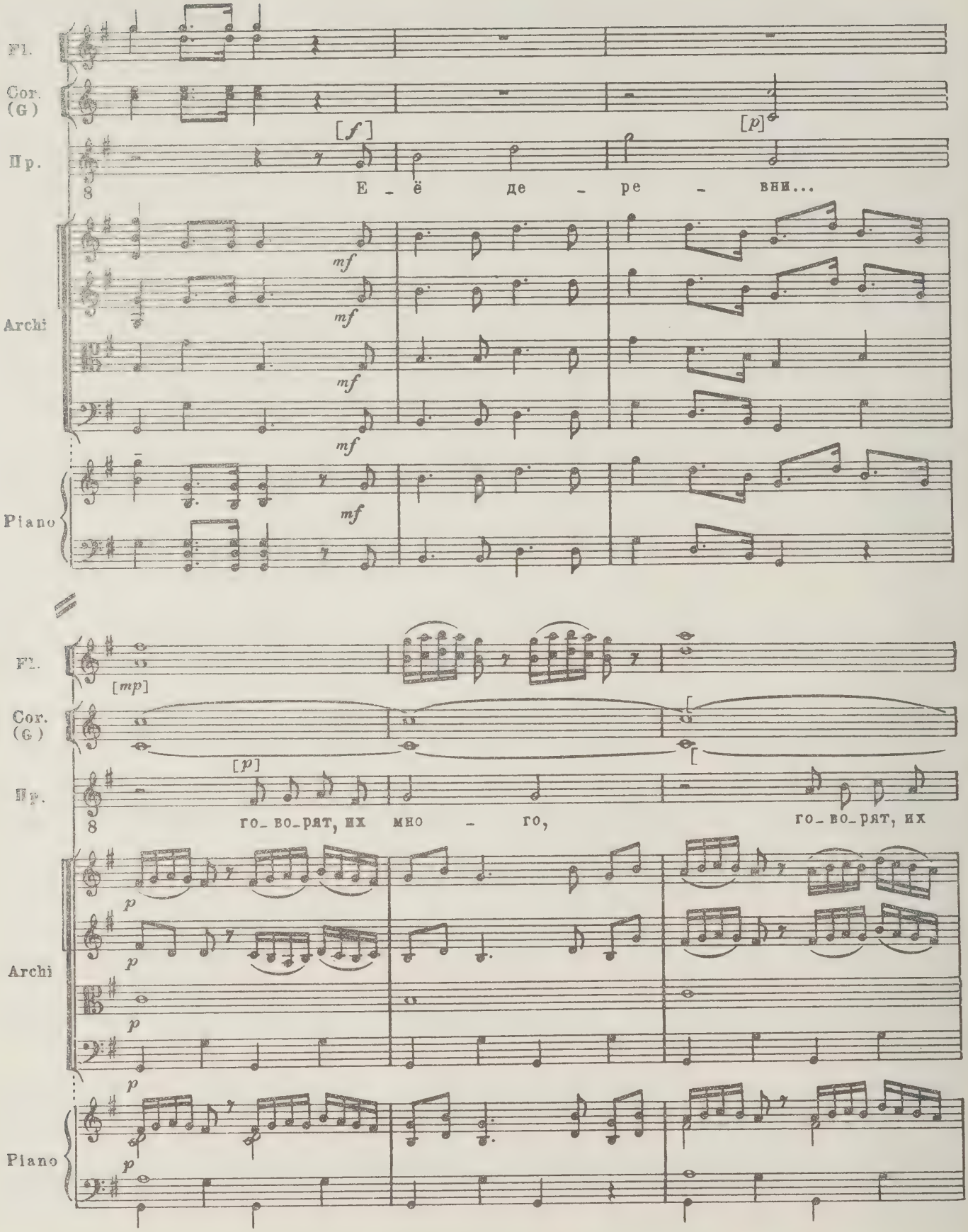
Думаю ли? Я знаю, да и наверное знаю.

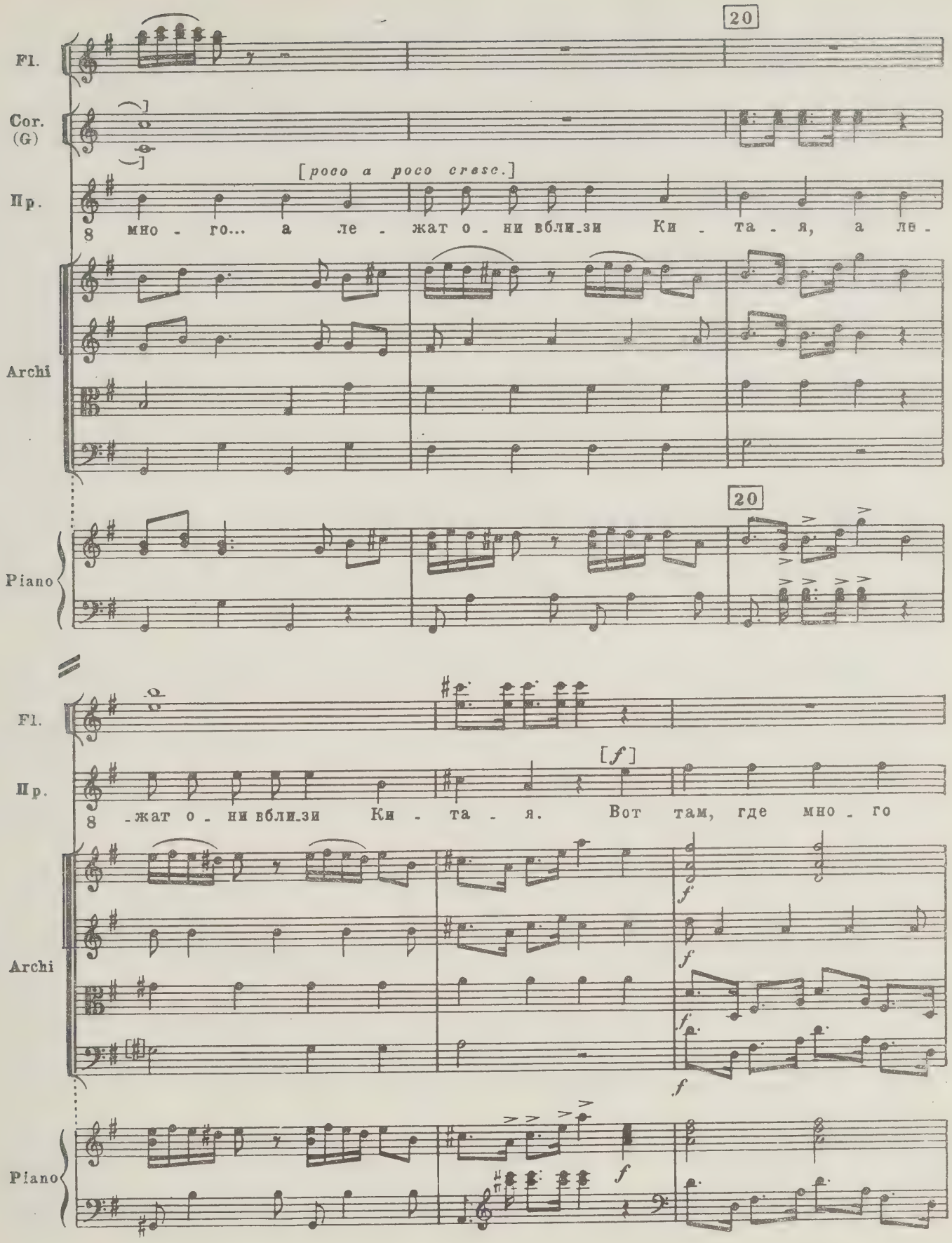
3. [Ария Пролаза]

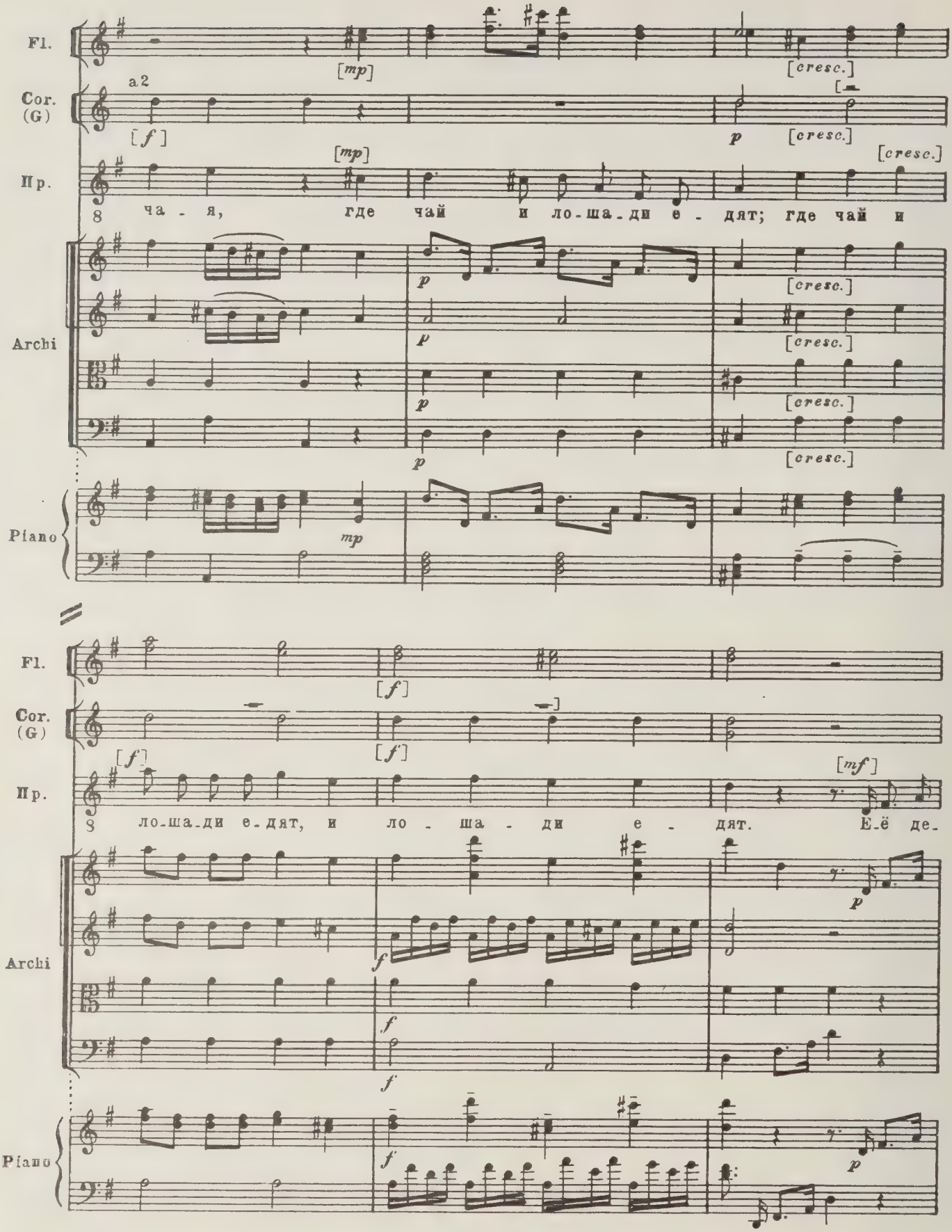


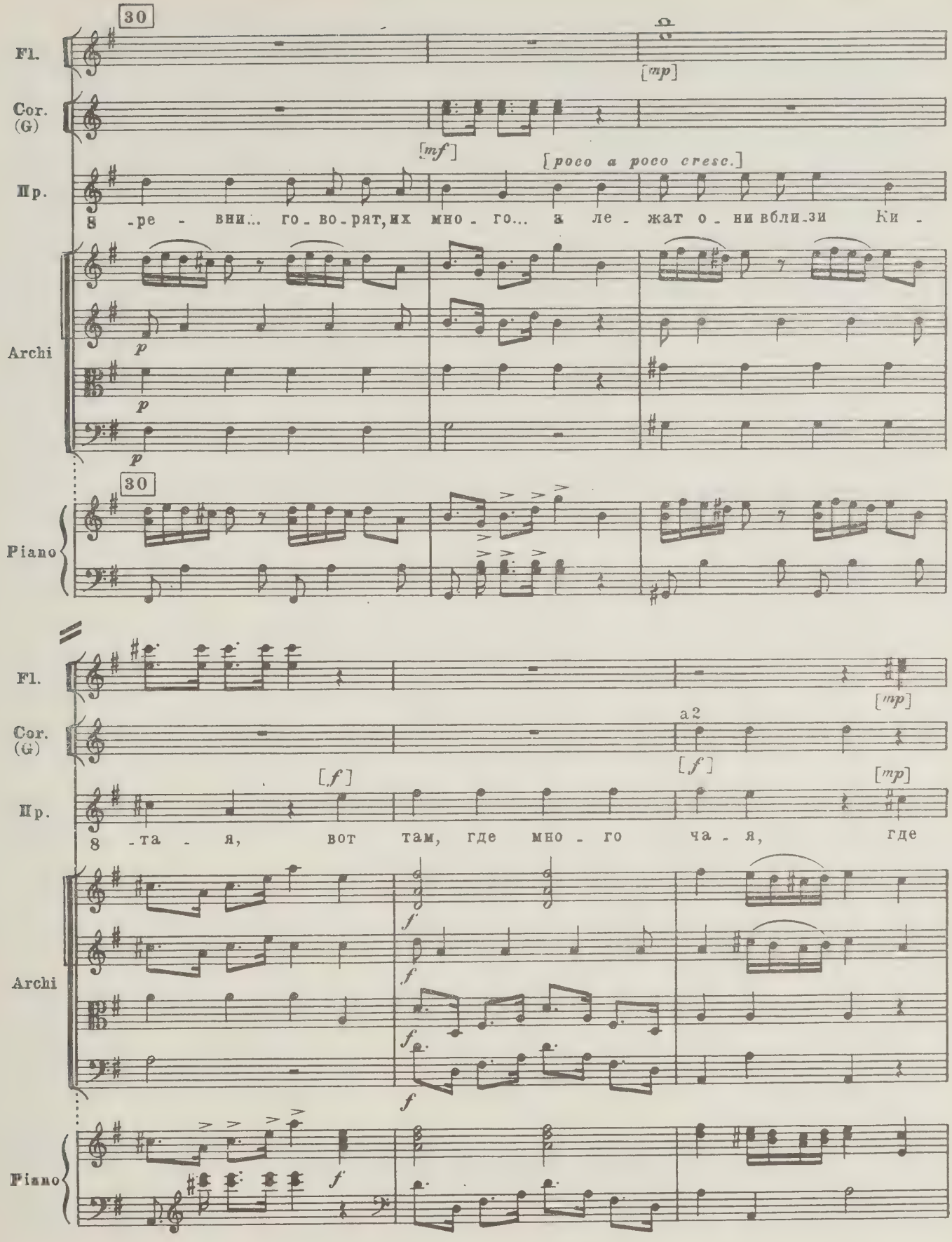

Fl.
Cor. (G)
Archi
Piano
Fl.
Cor. (G)
cresc.
cresc.
cresc.
Archi
cresc.
Piano

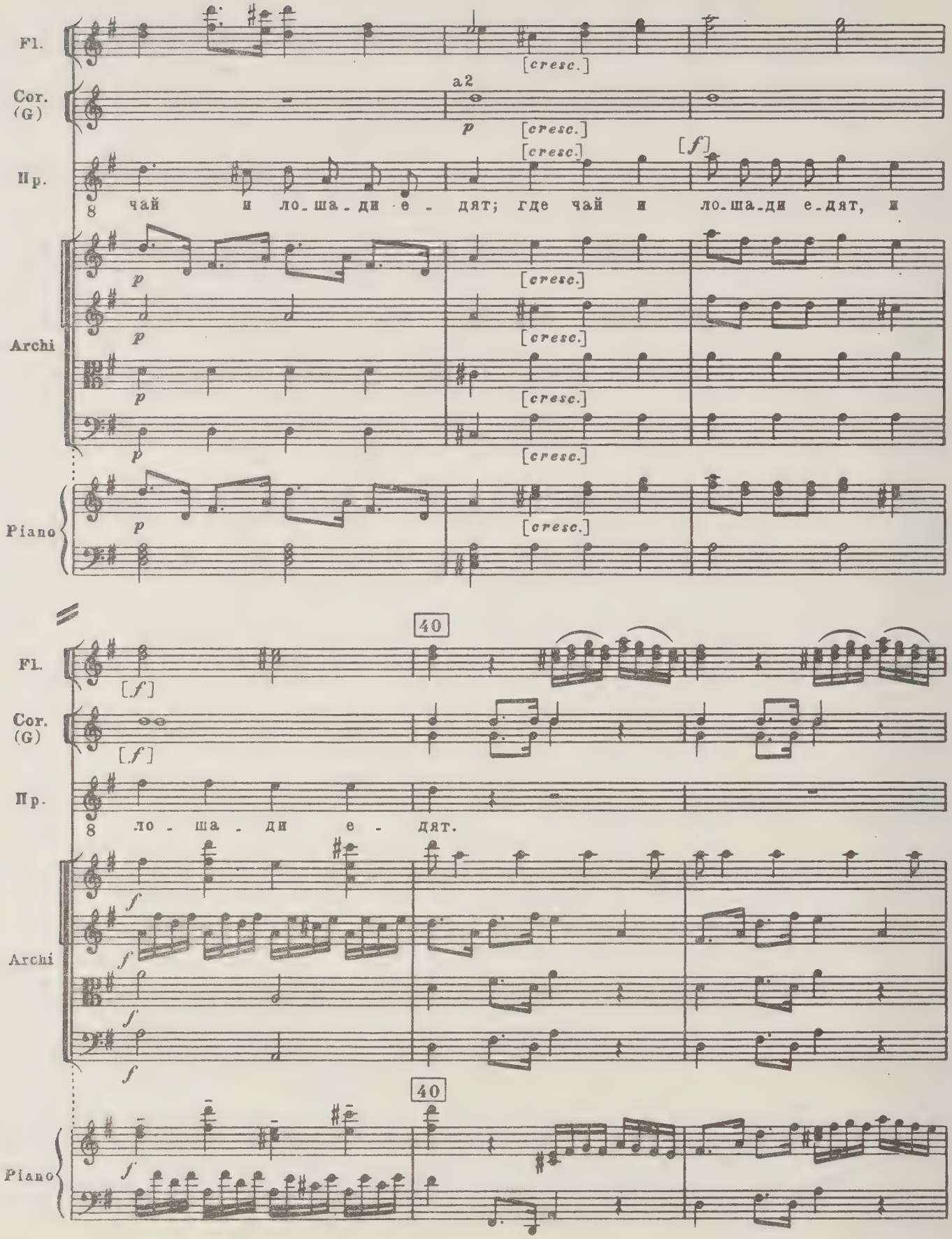

Fl.
[f]
Cor. (G)
f
Archi
Piano
10

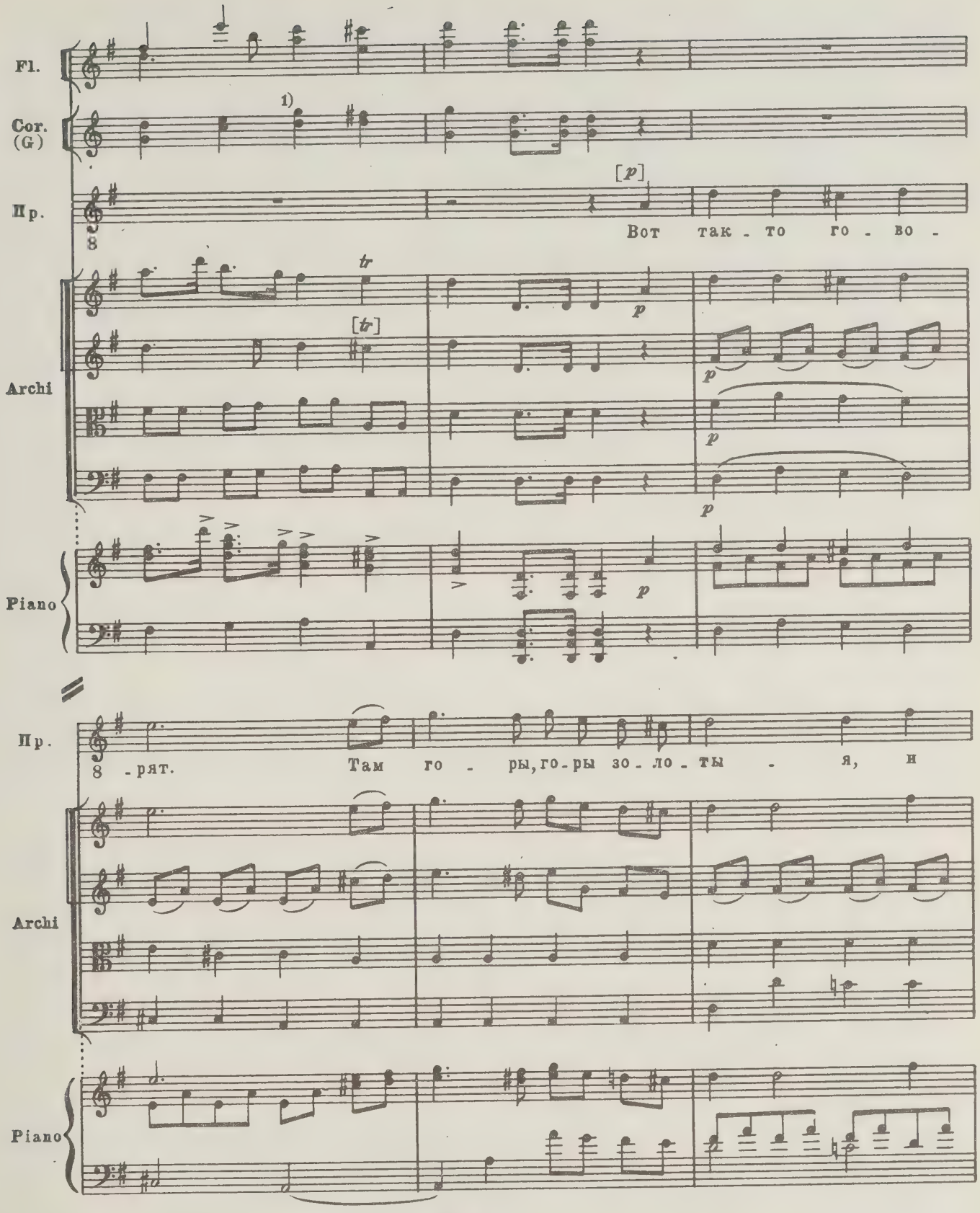

Fl.
Cor. (G)
Пр.
Archi
Piano
[f]
[p]
Е – ё де – ре – вни...
mf
[mp]
го-во-рят, их мно – го, го-во-рят, их
p


20
Fl.
Cor. (G)
Пр.
[poco a poco cresc.]
8 мно - го... а ле - жат о - ни вблизи Ки - та - я, а ле -
Archi
20
Piano
Fl.
Пр.
[f]
8 -жат о - ни вблизи Ки - та - я. Вот там, где мно - го
Archi
Piano

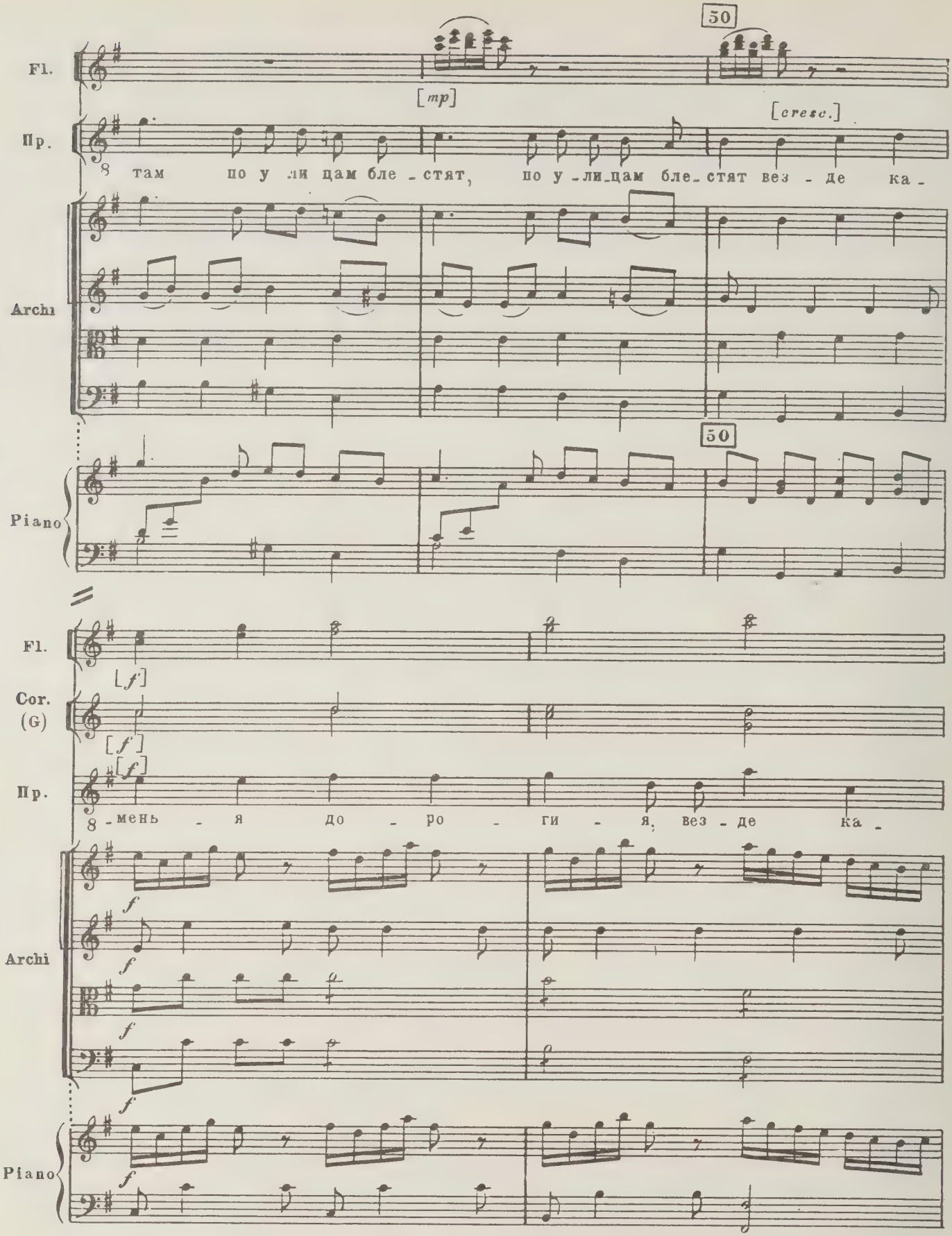

Fl.
Cor. (G)
Пр.
Archi
Piano
a2
[mp]
[cresc.]
[f]
p
8 ча - я, где чай и ло-ша-ди е - дят; где чай и
[mf]
8 ло-ша-ди е-дят, и ло - ша - ди е - дят. Ё-ё де-

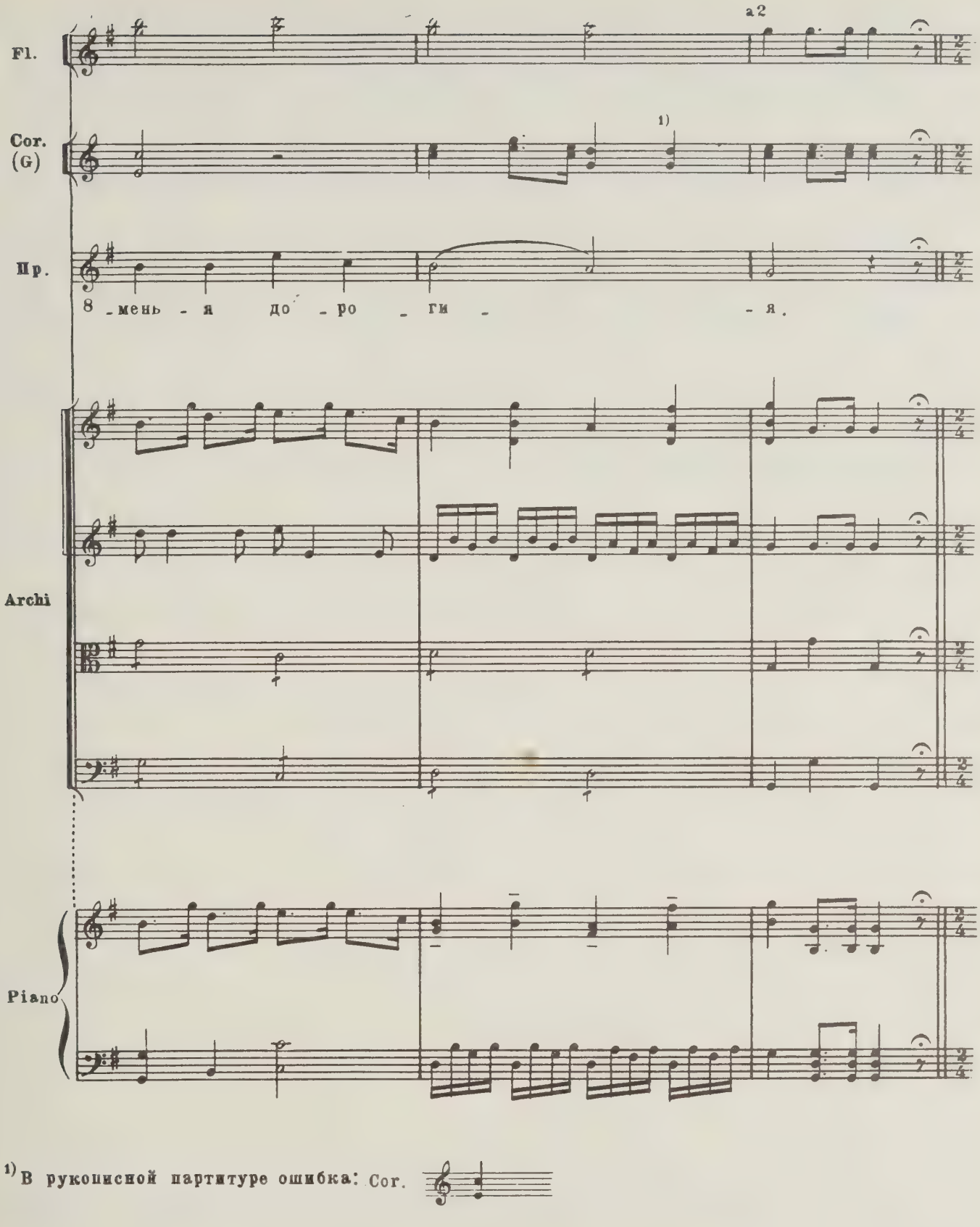

30
Fl.
Cor. (G)
Пр.
[mp]
[mf]
[poco a poco cresc.]
8 -ре - вни... го-во-рят, их мно - го... за ле - жат о - ни вбли-зи Ки -
Archi
p
Piano
30
Fl.
Cor. (G)
Пр.
[mp]
a2
[f]
[f]
[mp]
8 -та - я, вот там, где мно - го ча - я, где
Archi
f
Piano
f


Fl.
Cor. (G)
Пр.
Archi
Piano
a2
[cresc.]
[f]
чай и ло-ша-ди е-дят; где чай и ло-ша-ди е-дят, и
40
ло-ша-ди е-дят.

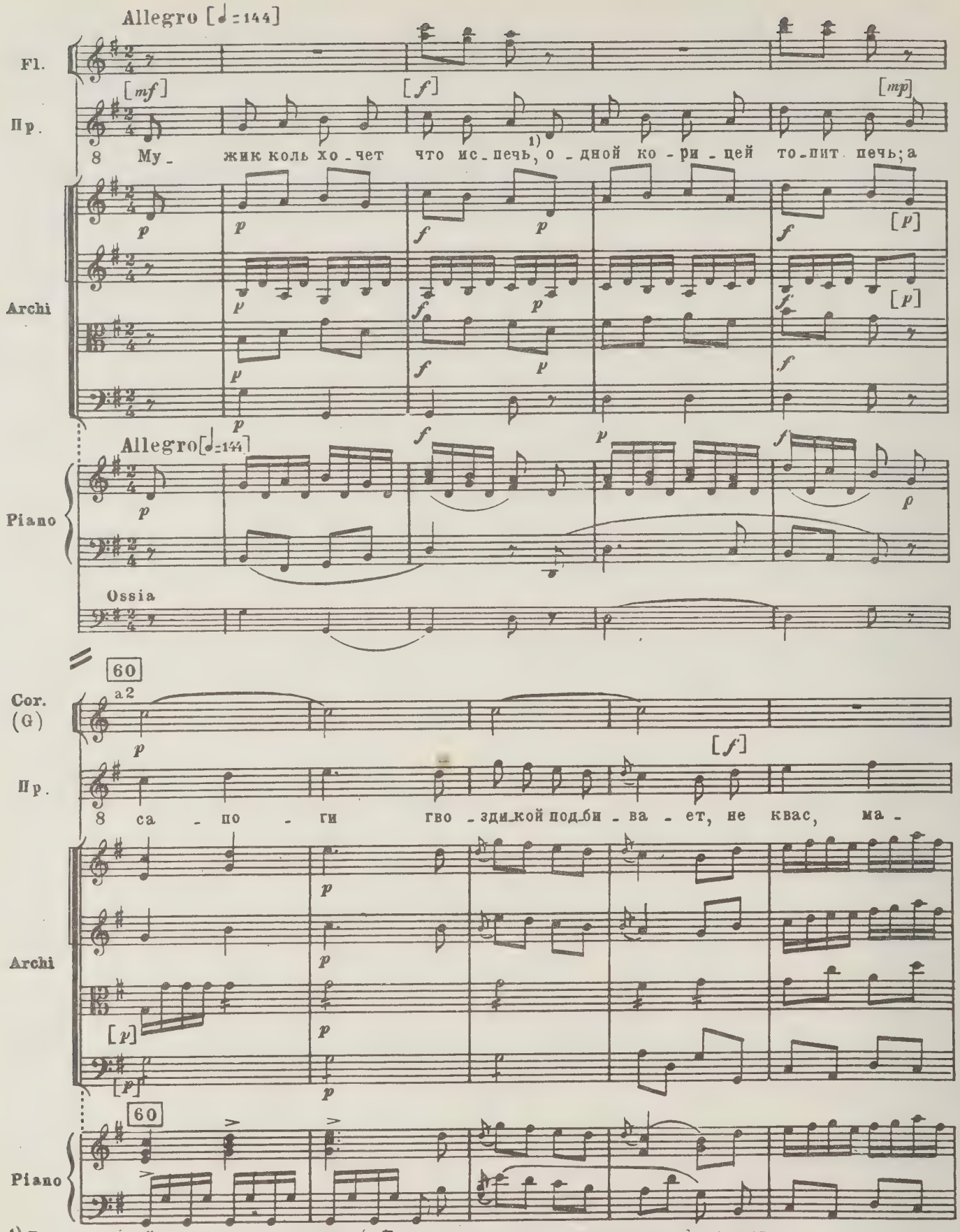


1) В рукописной партитуре ошибка: Cor.

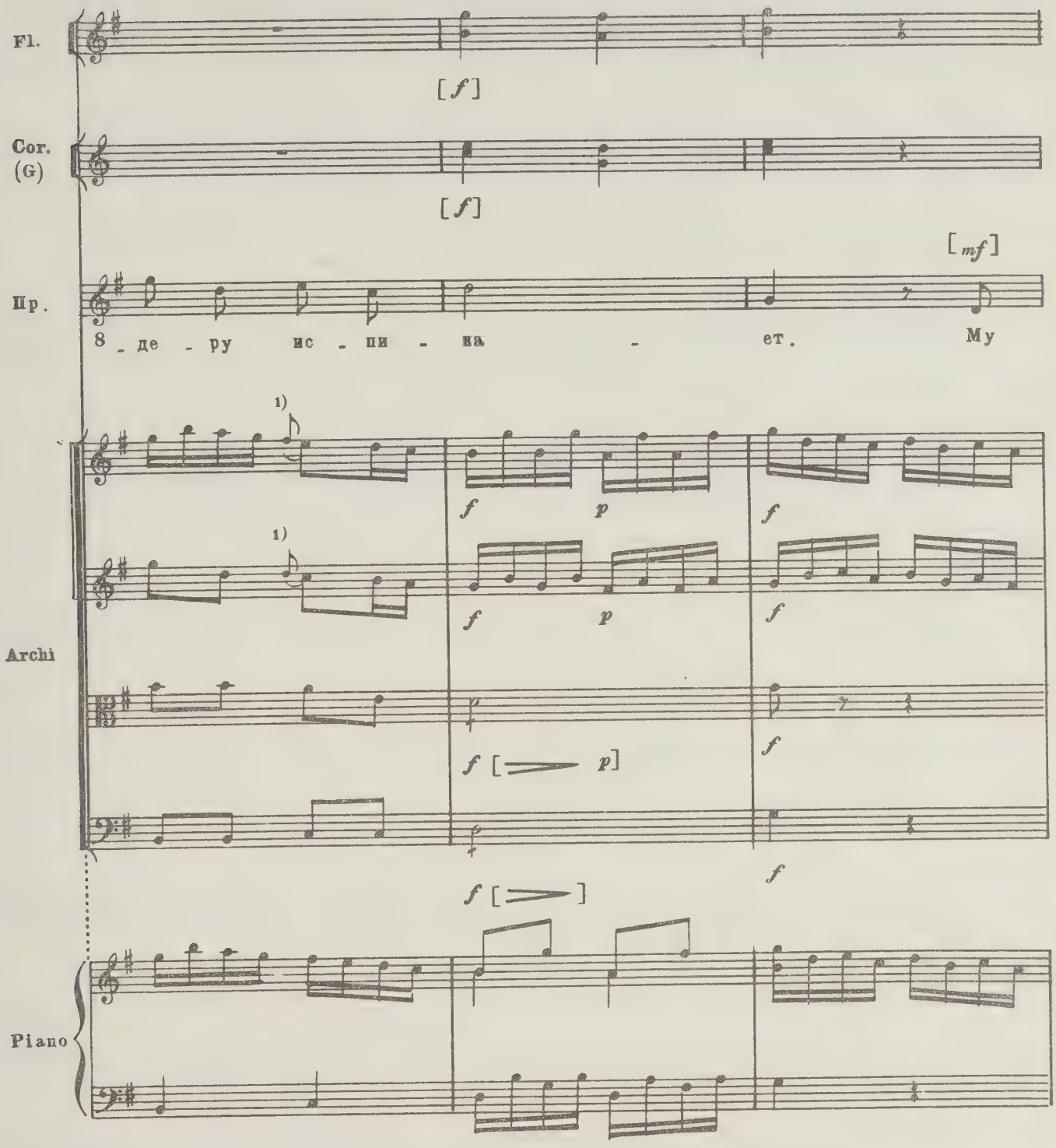

Fl.
[mp]
50
[cresc.]
Пр.
там по у ли цам бле - стят, по у - ли - цам бле - стят вез - де ка -
Archi
Piano
50
Fl.
[f]
Cor. (G)
[f]
Пр.
[f]
мень - я до - ро - ги - я, вез - де ка -
Archi
f
Piano
f



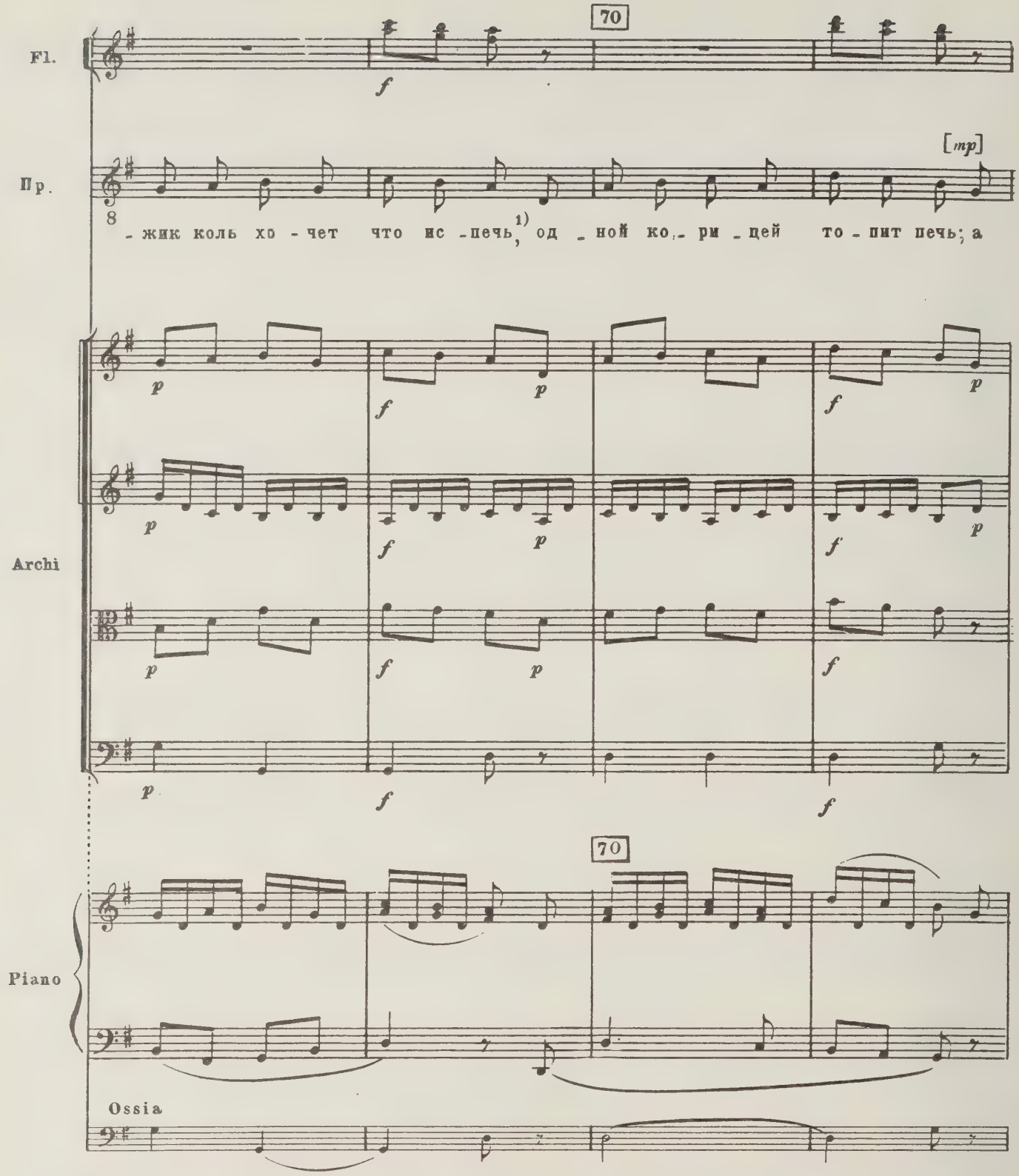
1) В рукописной партитуре ошибка: Cor.



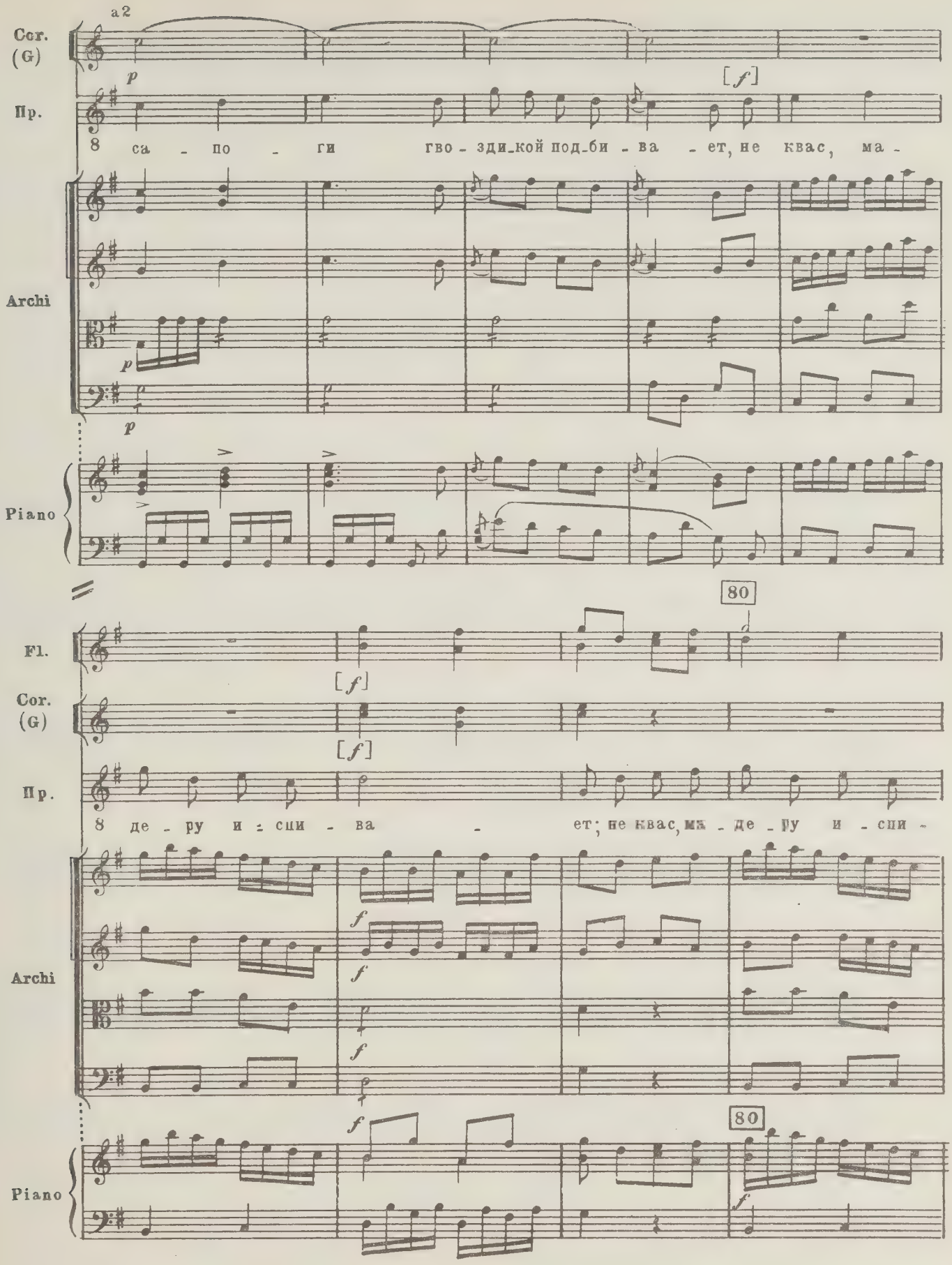
1) В рукописной партитуре: „изпечь". Так и следует произносить при пении.

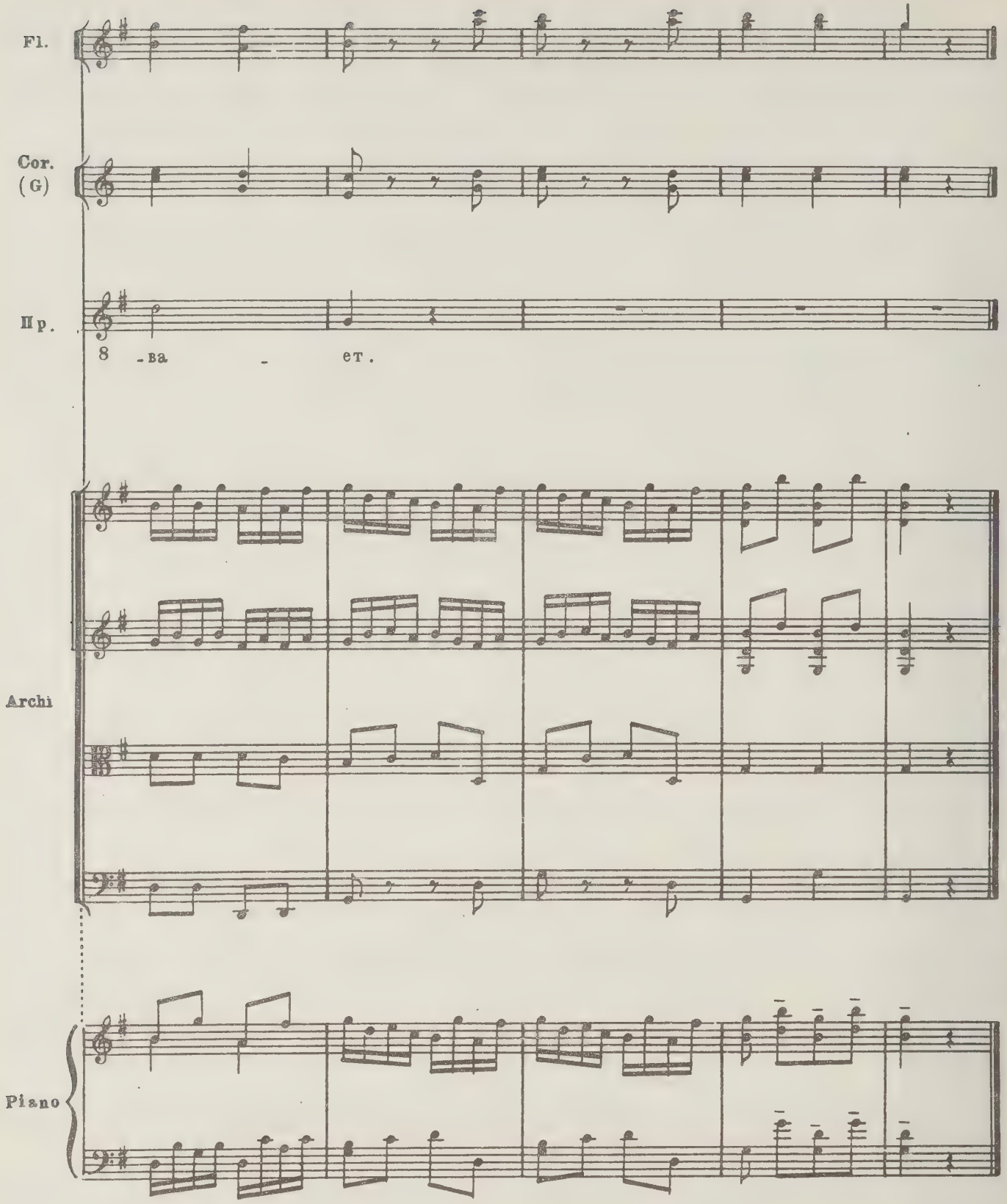


1) Исполняется как долгий форшлаг: V-ni I  Здесь и в дальнейшем расшифровка долгих форшлагов приводится на примере партии первых скрипок.



1) См. примечание к такту 57.


a2
Cor. (G)
Пр.
Archi
Piano
8 са - по - ги гво - зди_кой под_би - ва - ет, не квас, ма -
80
Fl.
Cor. (G)
Пр.
8 де - ру и - спи - ва - ет; не квас, ма - де - ру и - спи -
Archi
Piano
80


Fl.
Cor.
(G)
Пр.
8
-ва
-
ет.
Archi
Piano

Скрягин.

И я сперва то же думал. Она было начала меня дарить: посмотри, какая табакерка.

Пролаз.

Вижу. Золотая... ету дрянь к ней возами из Китая возят.

Скрягин.

Разве там нюхают табак?

Пролаз.

В старину не нюхивали; а ныне и там избаловались.

Скрягин.

Свет везде час от часу слабее становится. Я по себе чувствую, и меня чорт дёрнул влюбиться.

Пролаз.

Чевож бояться любить графиню? Веть не даром любишь. Она тебя дарит.

Скрягин.

Да... дарит... началось было, да скоро кончилось.

Пролаз.

Опять скоро начнётся, дай только ей оброк получить. Чем она тебя дарила, ето было последнее из прошлогоднева запасу.

Скрягин.

Ех! для чево я не ранее познакомился с нею; или для чево не подождал до запасу в неё влюбиться?

Пролаз.

Не бось, что было, опять будет.

Скрягин.

Быть так, когда начал любить, пришло долюбливать... чувствую, что мне тошно без неё... Сходи к ней, Пролазушка... умилостиви её... позови ко мне.

Пролаз.

Да скинь лохмотье... а то...

Скрягин.

Ох!... приготовь мне тот богатой кафтан, что вчера принесли.

Пролаз.

В заклад?

Скрягин.

У тебя всё в заклад... как будто у меня деньги есть... Хороший приятель мне отдал на сохранение.

Пролаз.

Да ето платье узко тебе.

Скрягин.

Не твоя беда... неужто новое сделать нарочно для тово, что ето узко?

Пролаз.

Да как же чужое платье носить?

Скрягин.

Слышишь ли, оно и ему узко. Он мне с тем и отдал, чтоб я ево порозносил.

Пролаз.

Право?... так ты етим промышляешь?

Скрягин.

Между нами сказано, етим я только и кормлюсь, что за деньги узкое рознашиваю.

Пролаз.

Ну, не знал же я... барин! Вот эти старые сапоги ты мне купил узки... не льзя ли их порозносить?

Скрягин.

Хорошо... да только помни, что они тебе на год даны.

Пролаз.

На год?

Скрягин.

А как же?

Пролаз.

Ну, ин на год. Я из одной обуви у тебя служу; надлежало бы почаще переменять... да для тебя всё сделаю и буду хошь лет пять носить.

Скрягин *в сторону.*

Как любит меня етот простак. Клад а не человек. *К Пролазу.* Только графине етова не сказывай.

Пролаз.

Я не скажу... да сапоги сами со временем скажут.

Скрягин.

Сходи же к графине та, Пролазушка!

Пролаз.

Вот твоя племянница идёт.

Скрягин.

Житья нет от етой девки; не промолвись, что я люблю графиню.

Пролаз.

Вот на! мне какая нужда?

ЯВЛЕНИЕ III.

Скрягин, Пролаз, Любима.

Любима.

Здравствуйте дядюшка. *Цалует у нево руку.*

Скрягин.

Здравствуй. За что ты цалуешь мою руку. *В сторону.* Ох!... не дал ли я ей чевонибудь ошибкою?

Любима.

Ето странной вопрос. Или вам противно почтение, которым я обязана вам? Вы заступаете в моём сиротстве место моево отца.

Пролаз *к Скрягину тихо.*

Хочет поддеть на лылы.

Скрягин *к Пролазу тихо.*

Разумею: да чтож ты нейдёшь к графине?

Любима.

Будучи мне ближний родственник, вы приняли труд управлять моею молодостию и моим имением.

Скрягин.

Имением дело другое; а молодостию, нет... Молодости в рост не льзя отдавать... *Тихо к Пролазу.* Да пойдёшь ли ты к графине та? *Пролаз уходит.*

Любима.

Ето разумеется, что приняв по воле правительства меня в свою опеку, вы обязалися устроять мое сердце, просвещать мой разум.

Скрягин.

Не разумею, что говоришь. Ето какая то ваша новомодная чепуха... да етова же ничево и в указе нет, которым ты мне под опеку отдана... а кто что прибавит, или убавит, боже сохрани, худо бывает.

Любима.

Кажется я ничево не прибавляю. Я вам отдана под опеку; ето значит, что вам должно стараться обо всём, что нужно к благополучию моему... Но положим, чтоб ето касалося только до одново имения: человеколюбие не налагает ли на вас приятную должность воспитанием сделать мне благотворение, а себе честь?

Скрягин *дразнит Любиму.*

Человеколюбие!... воспитание!... благотворение!... Что ето у вас ныне за человеколюбие? В старину етих длинных слов у нас не слыхать, а хорошо было... Бывало... ето разумеется, у ково денежки есть... процентов десятка по три слупишь... вот те и человеколюбие... Дочь ли, сына ли, племянницу ли вспоишь, вскормишь... такое толстинькое дитя, как телёнок... поваливается себе на печи, ни о чом не думает... вот те и воспитание... а ныне завелися какие то монастыри... корпусы... ссудныя да сохранныя казны! *В сторону.* Мне ето пуще острова ножа.

Любима.

Чтож, дядюшка, лутче етова быть может? Одно людей делает людьми; а другое верное прибежище тем, которым нужда... а жестоким и алчным ростовщикам узда.

Скрягин.

Ростовщикам? а кто бы ето был?

Любима.

Те, которые несносными процентами разоряют.

Скрягин.

То есть, у ково деньги есть.

Любима.

Конечно.

Скрягин.

Ну, так ето не я... Что у меня не только нет, да и не бывало денег, показывает то, что я с ними не умею обходиться. Из твоих дватцати тысячь насилу некоторую часть я процента по три без малова с рук сбыл.

Любима.

И так если вы хоть безделицу собрали на мои деньги, пожалуйте мне.

Скрягин *торопливо.*

А на что? *В сторону.* Вот к чему ето посещение клонилось.

Любима.

Мне хочется несколько книг для себя купить.

Скрягин.

Книг!... девке книги читать?

Любима.

Разве девке не должно умной быть?

Скрягин.

Не должно, не должно.

Любима.

Или мы не такиеж люди, как и мужчины?

Скрягин *с сердцем.*

Такиеж; да у меня на книги денег нет.

Любима.

Да на чтож у вас есть деньги?

Скрягин.

Разве... на булавки.

Любима.

Не вы ли сами сказали, что вы несколько процентов собрали?

Скрягин.

Когда ето я сказал?

Любима.

Как! вы отпираетесь от слов своих?

Скрягин.

Да, да бишь, сказал; какая дурная память! Да веть без малова по три процента, и то некоторую только часть.

Любима.

Если четвёртую часть?

Скрягин.

Четвёртую! пять тысячь! как тебе не стыдно! етакую беду скоро ли отдашь... сот пять только.

Любима.

И так ето сделает пятнатцать рублей... пожалуйте хоть ето.

Скрягин.

Тотчас сочла... пристало ли девке так скоро щитать... ето неблагопристойно... стыдись сударыня.

Любима.

Чево мне стыдиться? вам должно краснеть.

Скрягин.

Да где мне взять пятнатцать рублей?... ты знаешь, веть надобно тебя содержать.

Любима.

Меня!... вы знаете, что доходами из деревень моих я содержу себя, да и вас...

Скрягин.

Вот плоды нынешняго воспитания!... вот плоды от книг! Молодинькая девочка, дяде наступя на горло, вымучивает деньги... режет... грабит.

Любима.

Я у вас своево прошу.

Скрягин.

Послушай... от чево у тебя такая дерзость?

Любима.

Вам истинна дерзостью кажется. Но верьте, если вы так со мною станете поступать, то...

Скрягин.

Что ты зделаешь?

Любима.

Я вам скажу, что я уже в совершенных летах...

Скрягин.

Пустое, пустое... по указу надобно тебе еще два года не быть в совершенных летах.

Любима.

Как ето? мне уже дватцать первой год.

Скрягин.

Да по указу тебе осьмнатцатой год.

Любима.

Правительству ложно донесено. Я имею верныя доказательства.

Скрягин.

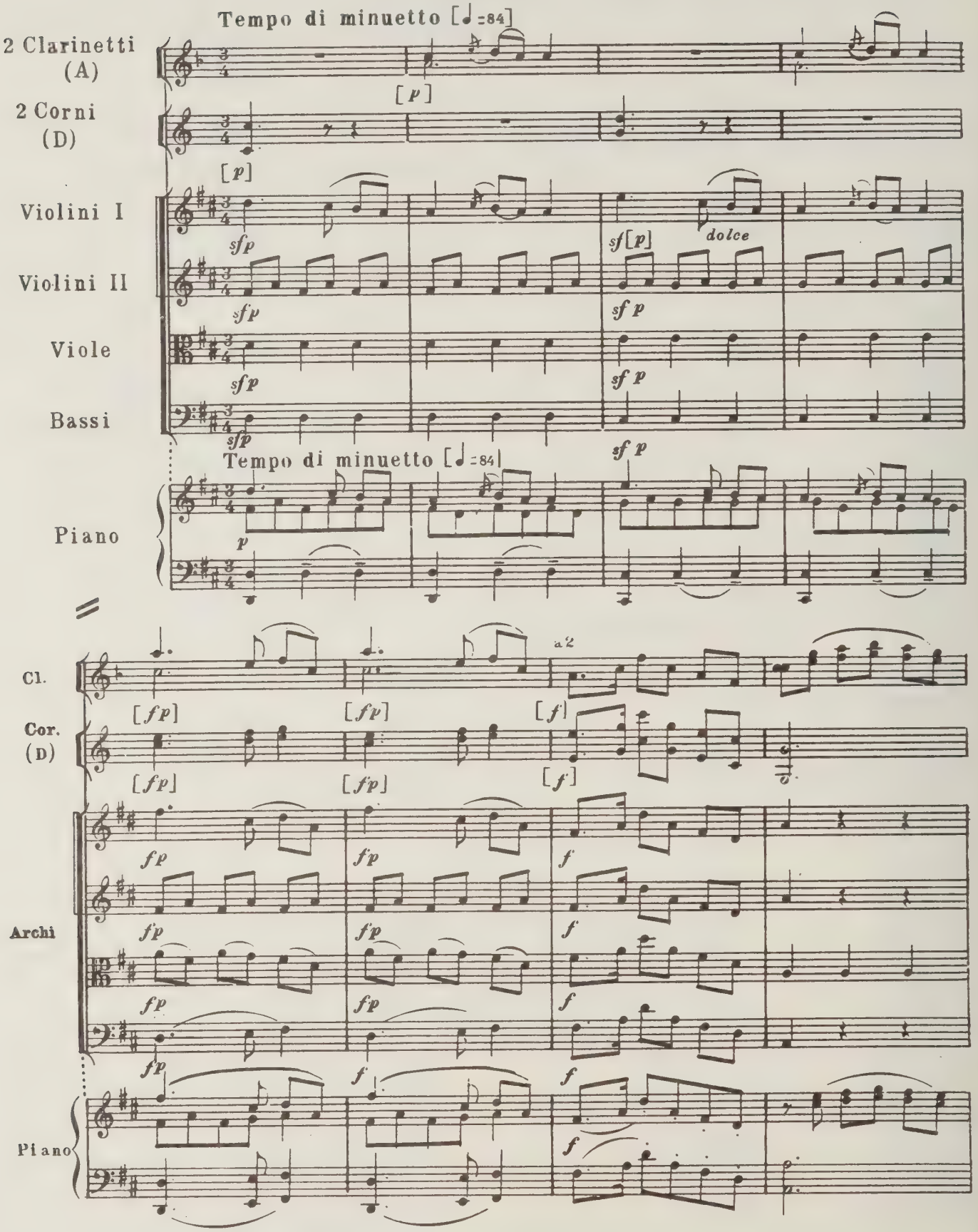
Увидим, увидим... мне некогда с тобою пустяки болтать... *В сторону.* Графиня скоро будет... пора одеваться. *Уходит.*

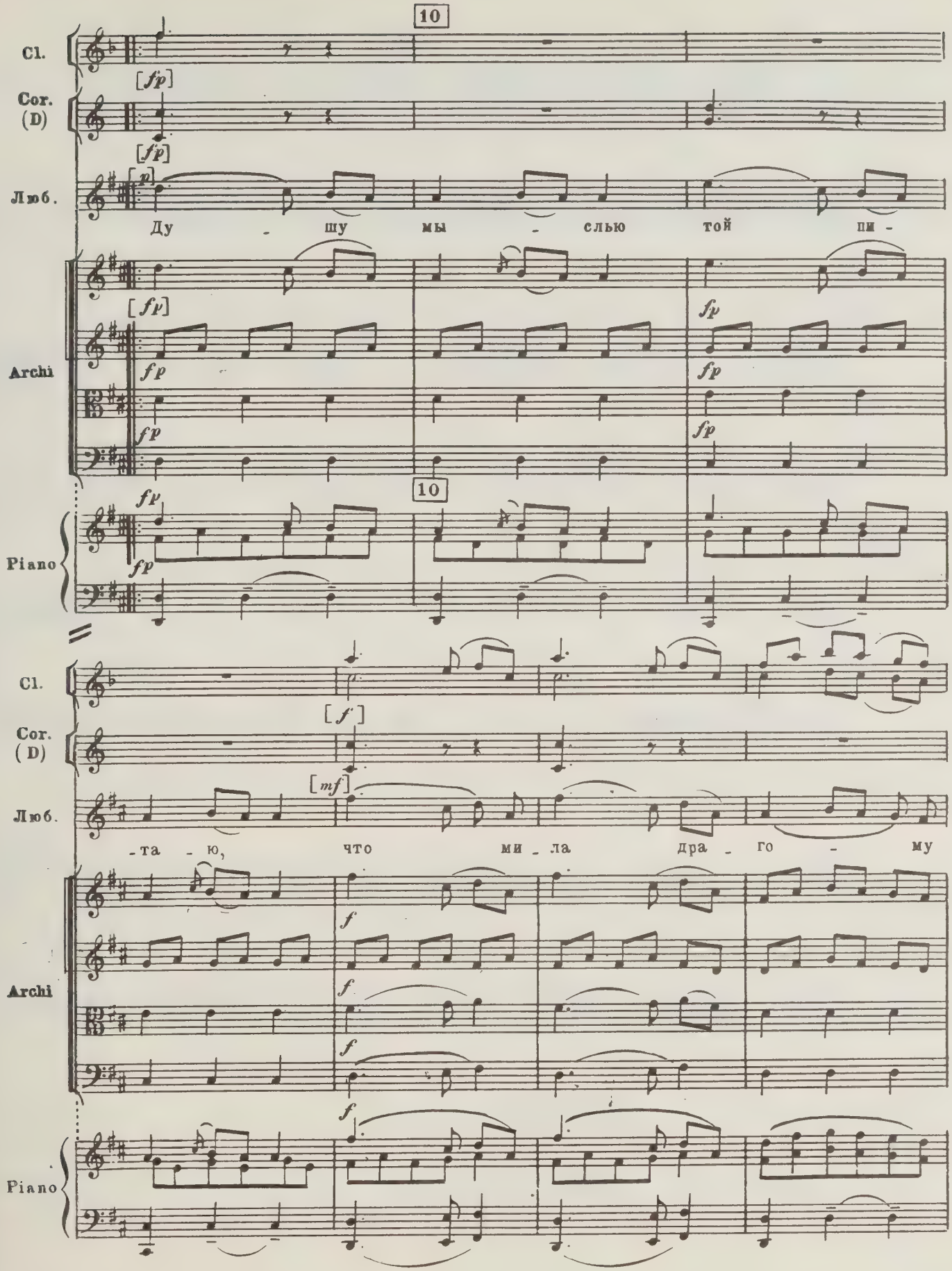
ЯВЛЕНИЕ IV.

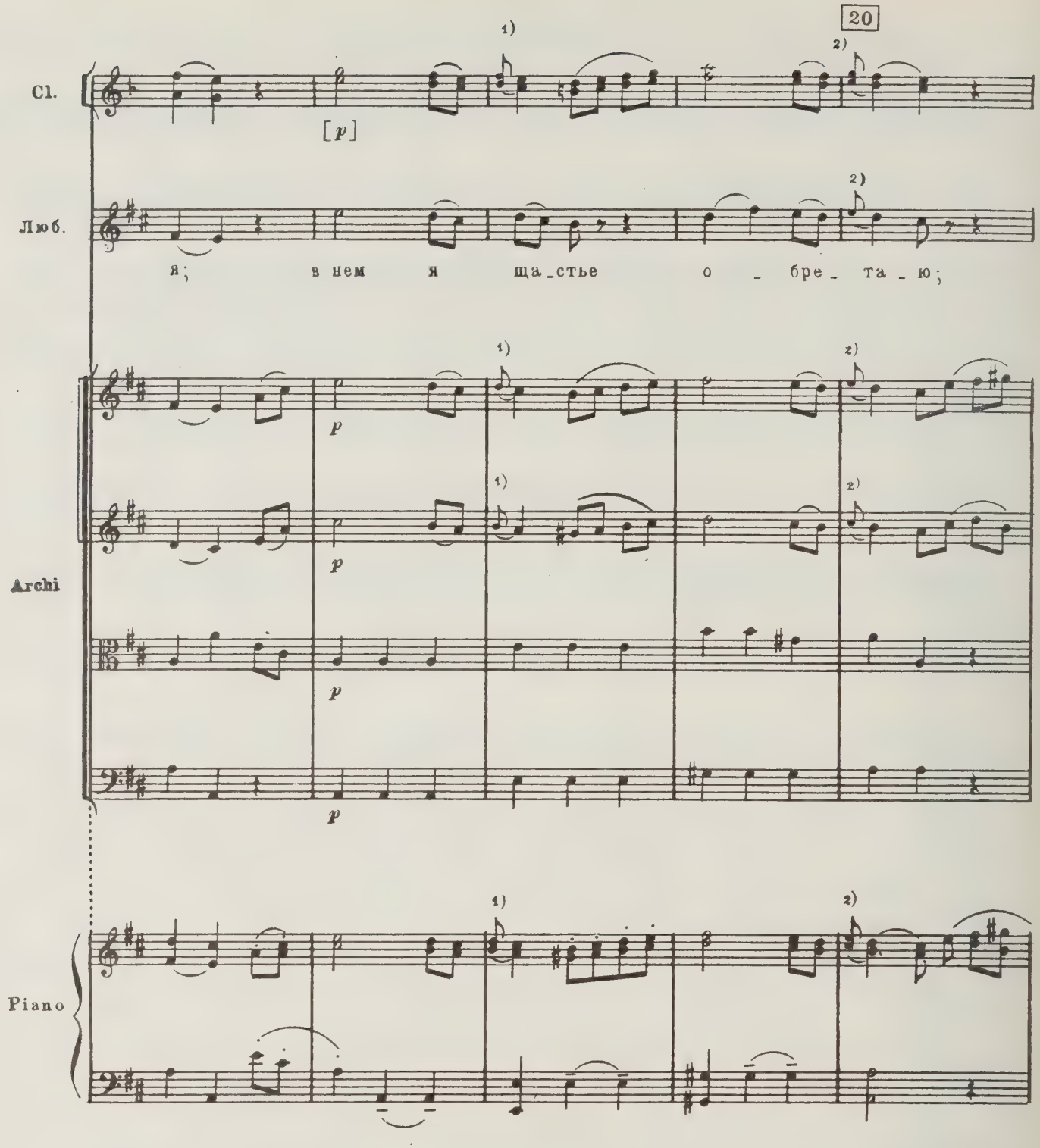
Любима *одна.*

Долго ли мне мучиться?... но девке стыдно с дядею в суд вступать, хотя дядя и достоин иметь подобную себе племянницу... У меня сердце не так низко, и я лутче терпеть соглашуся... Терпеть! и не быть еще два года соединенною с любезным Миловидом, которова люблю более себя, который и меня подобно любит... Ах! еслиб удалася хитрость, которую любовь Миловиду внушила!... сколькоб я была щастлива!

4. [Ария Любимы]

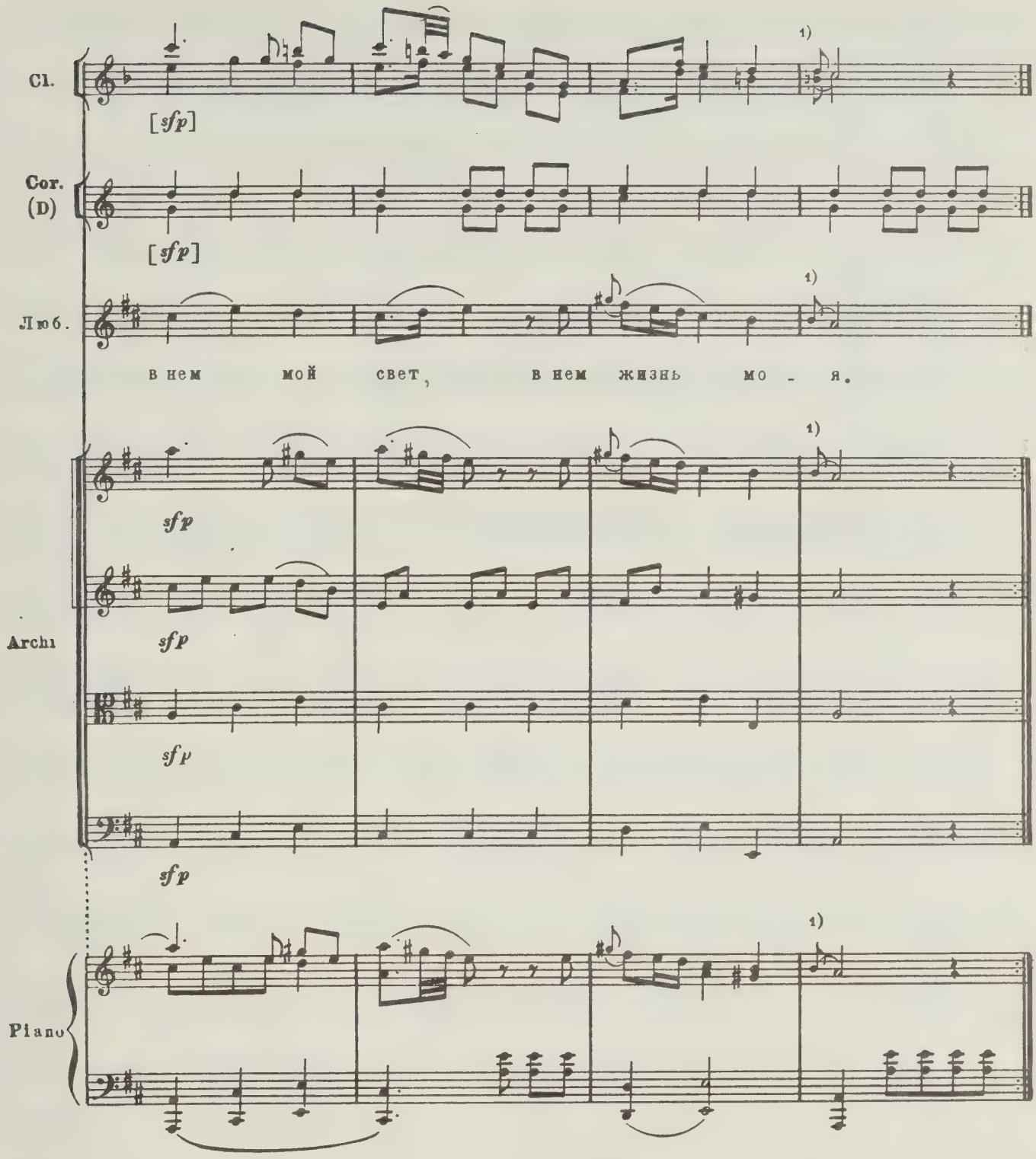



10
Cl.
Cor. (D)
Люб.
Archi
Piano
[fp]
p
Ду - шу мы - слью той пи -
fp
10
[f]
[mf]
-та - ю, что ми - ла дра - го - му
f



1) Форшлаг долгий: V-ni I

2) Форшлаг долгий: V-ni I

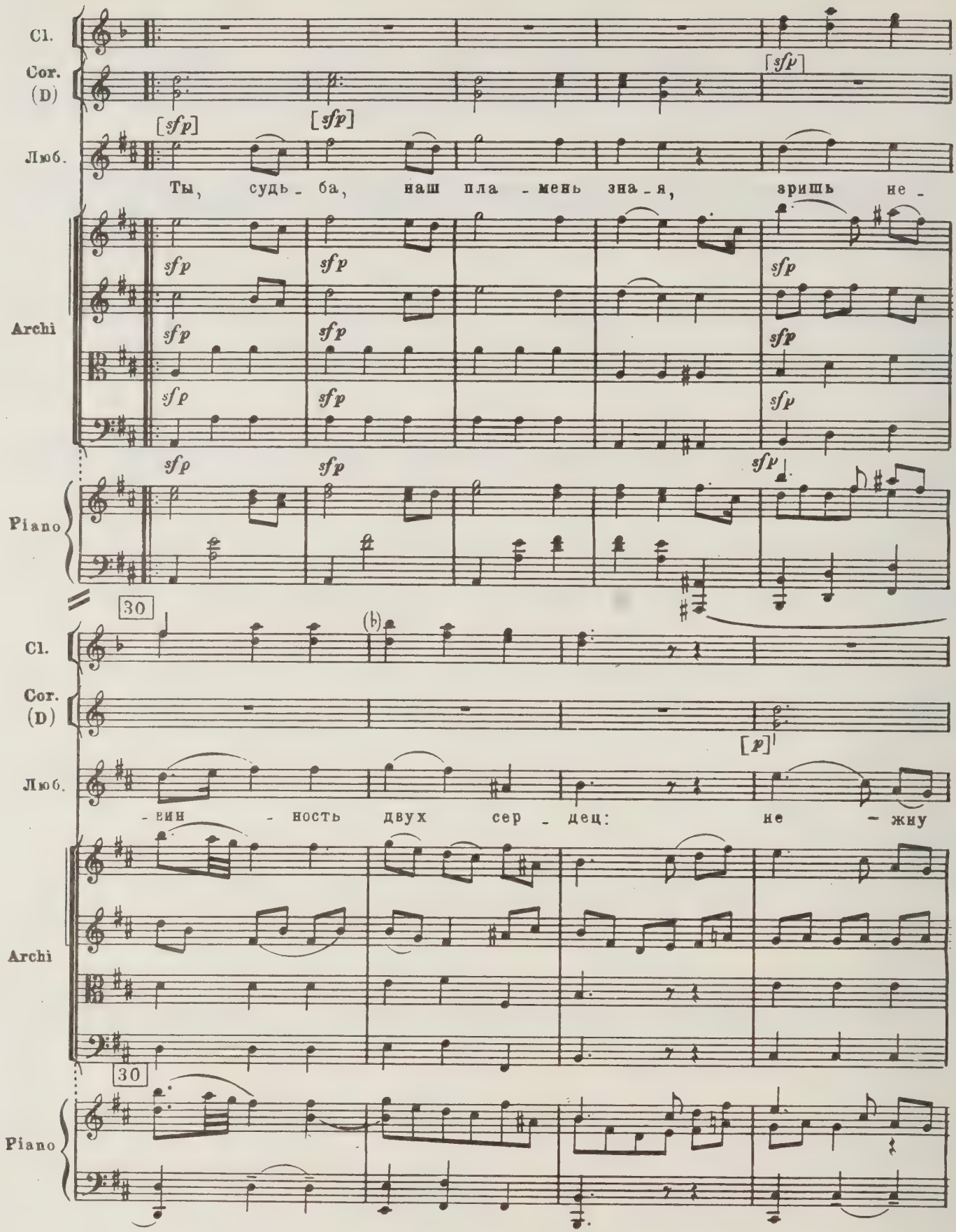


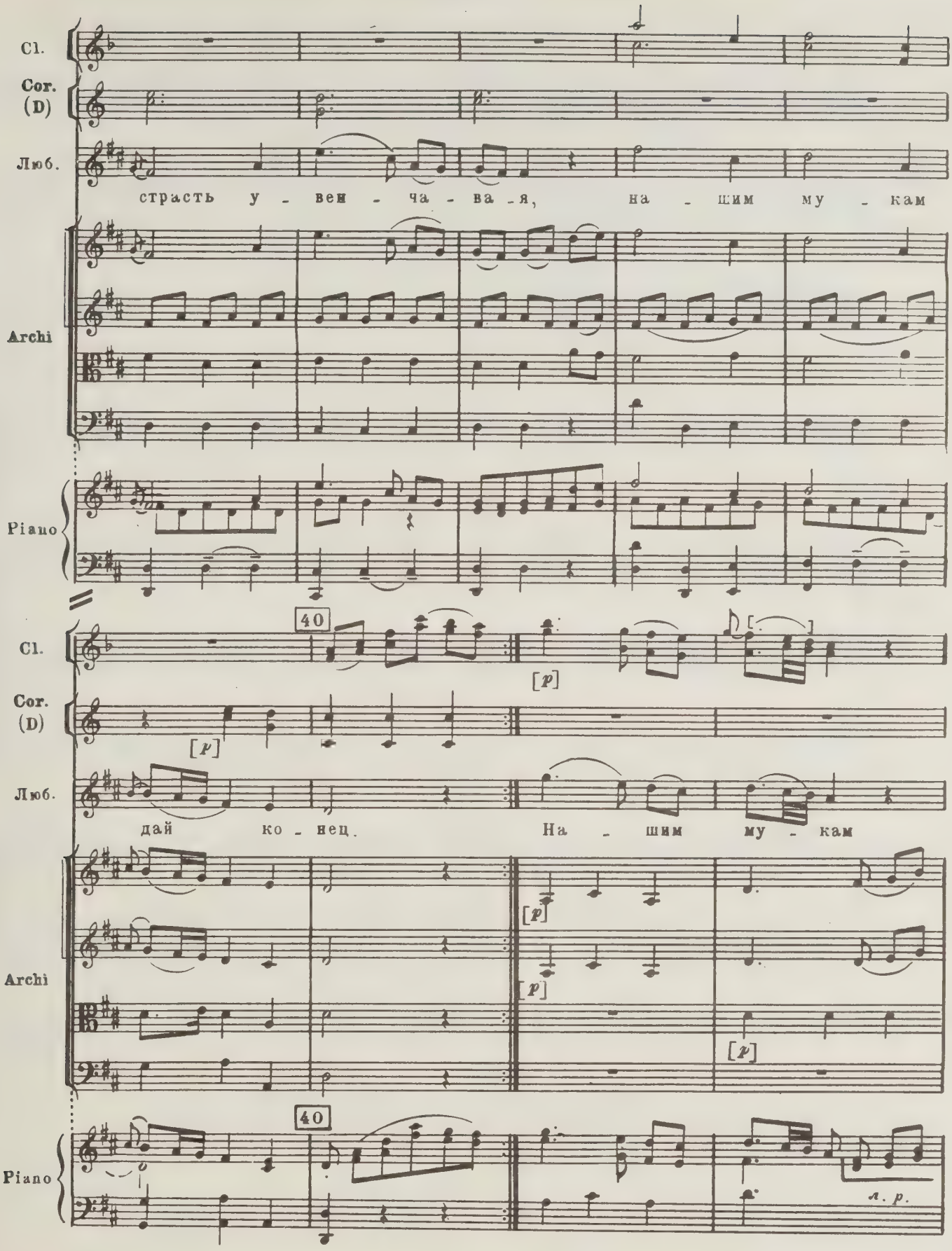
1) Этот долгий форшлаг рекомендуем исполнять следующим образом: V-ni I

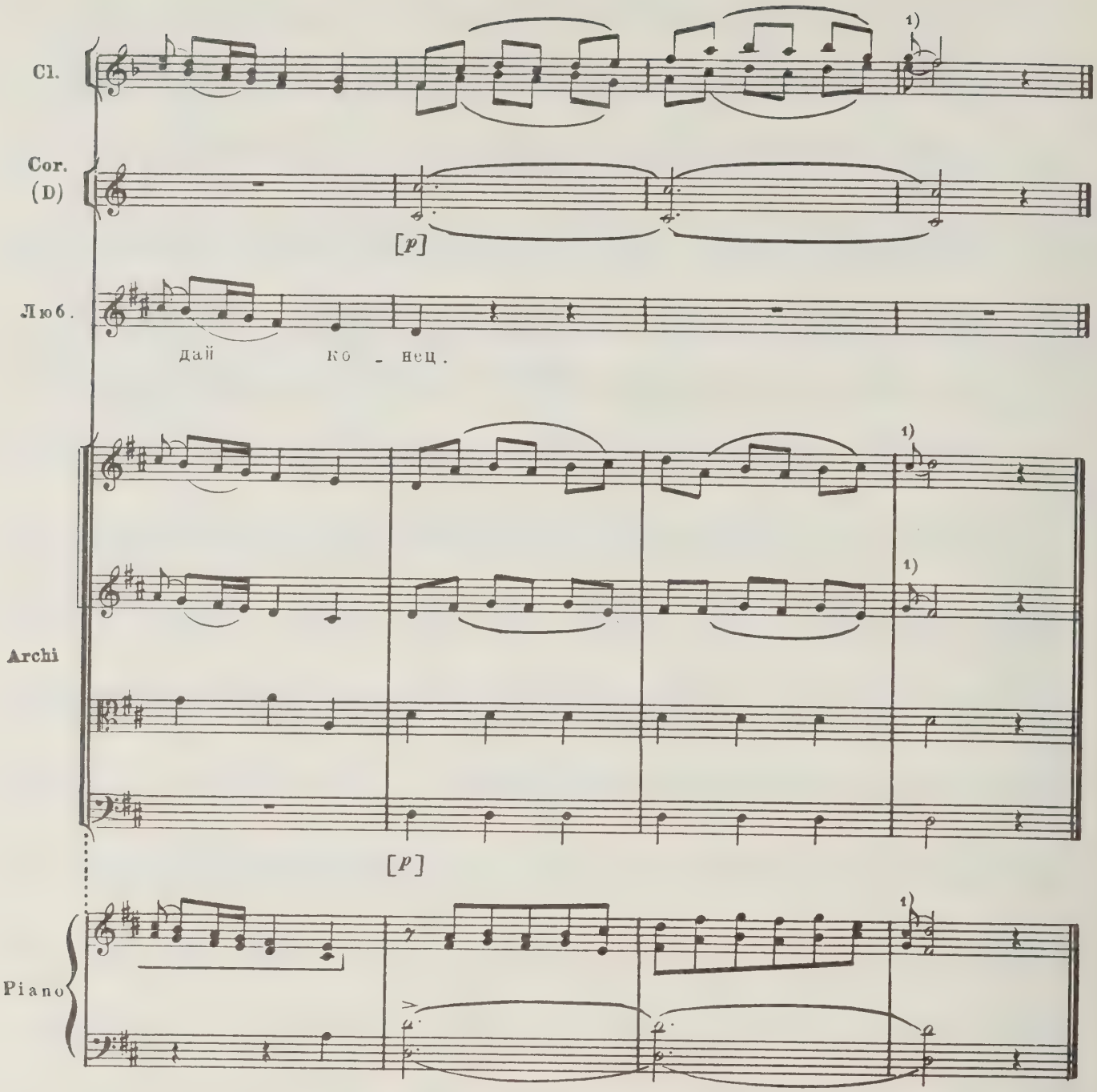


но можно и более традиционно: V-ni I




Cl.
Cor. (D)
Люб.
Archi
Piano
[sfp]
[sfp]
[sfp]
Ты, судь - ба, наш пла - мень зна - я, зришь не -
sfp
30
Cl.
Cor. (D)
Люб.
Archi
Piano
[p]
- вин - ность двух сер - дец: не - жну
30


Cl.
Cor. (D)
Люб.
страсть у - вен - ча - ва - я, на - шим му - кам
Archi
Piano
40
Cl.
Cor. (D)
[p]
Люб.
дай ко - нец. На - шим му - кам
Archi
[p]
Piano
40
л. р.



1) Этот долгий форшлаг рекомендуем исполнять следующим образом: V-ni I

Любима.

Что я вижу? Миловид сюда идёт!... сердце трепещет от радости. Но как он осмелился?... Ах! если дядюшка увидит нас.

ЯВЛЕНИЕ V

Миловид, Любима.

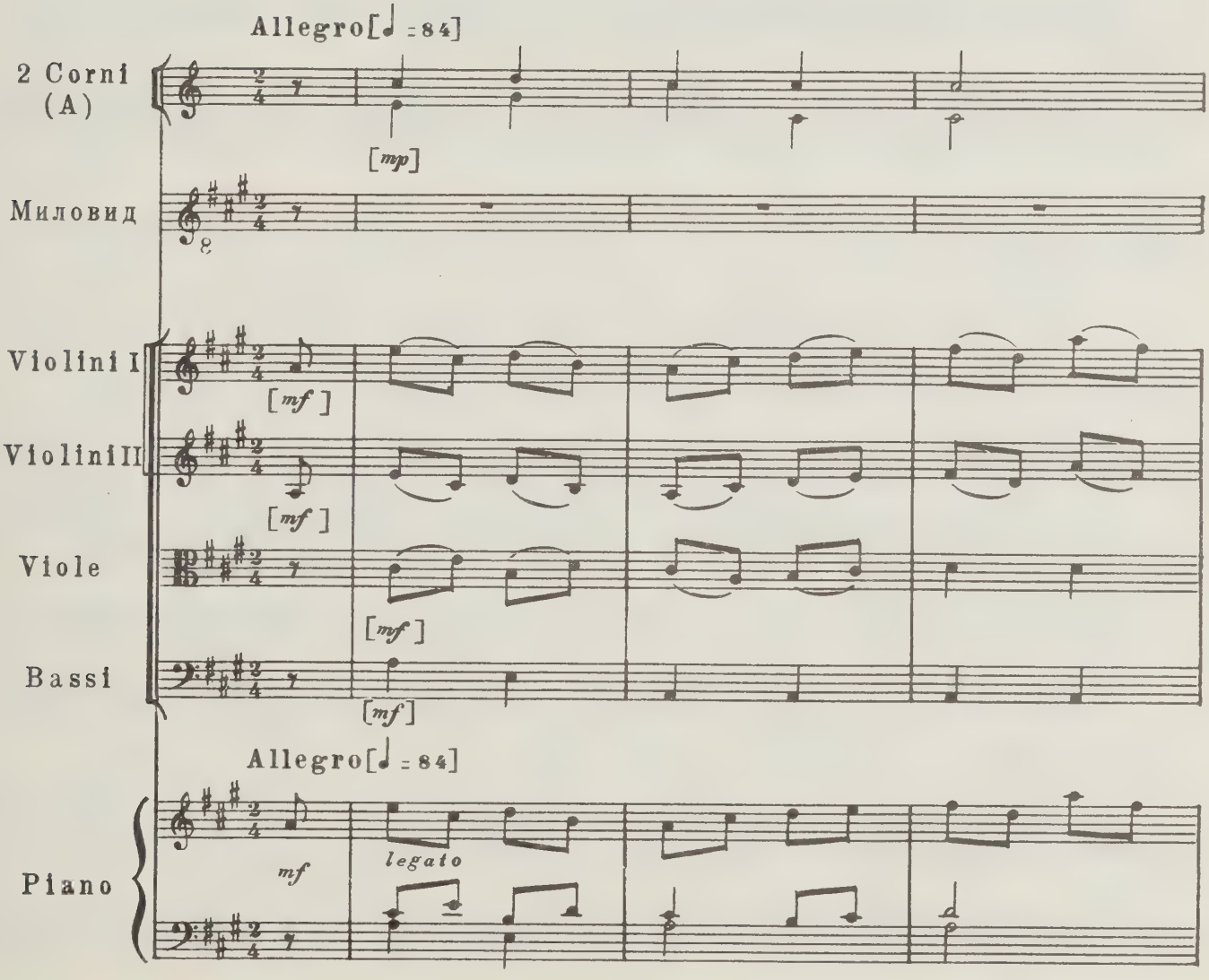
Любима.

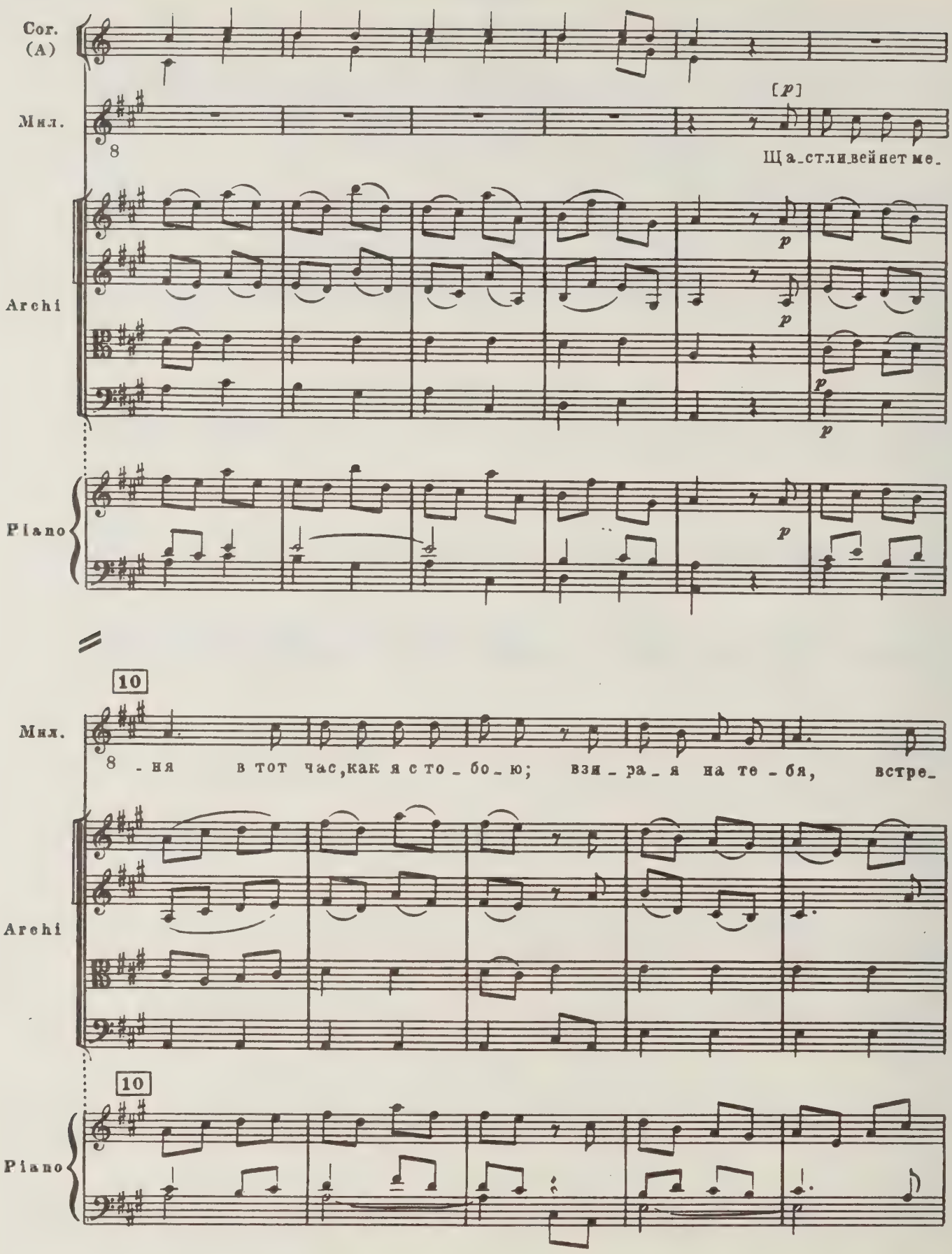
Как вы сюда пришли? мы так редко видаемся, а от етова и на долго разстаться можем. Вы знаете, что дядя мой алча править моим имением, боится замужства моево, как огня, и от всех мужчин меня удаляет.

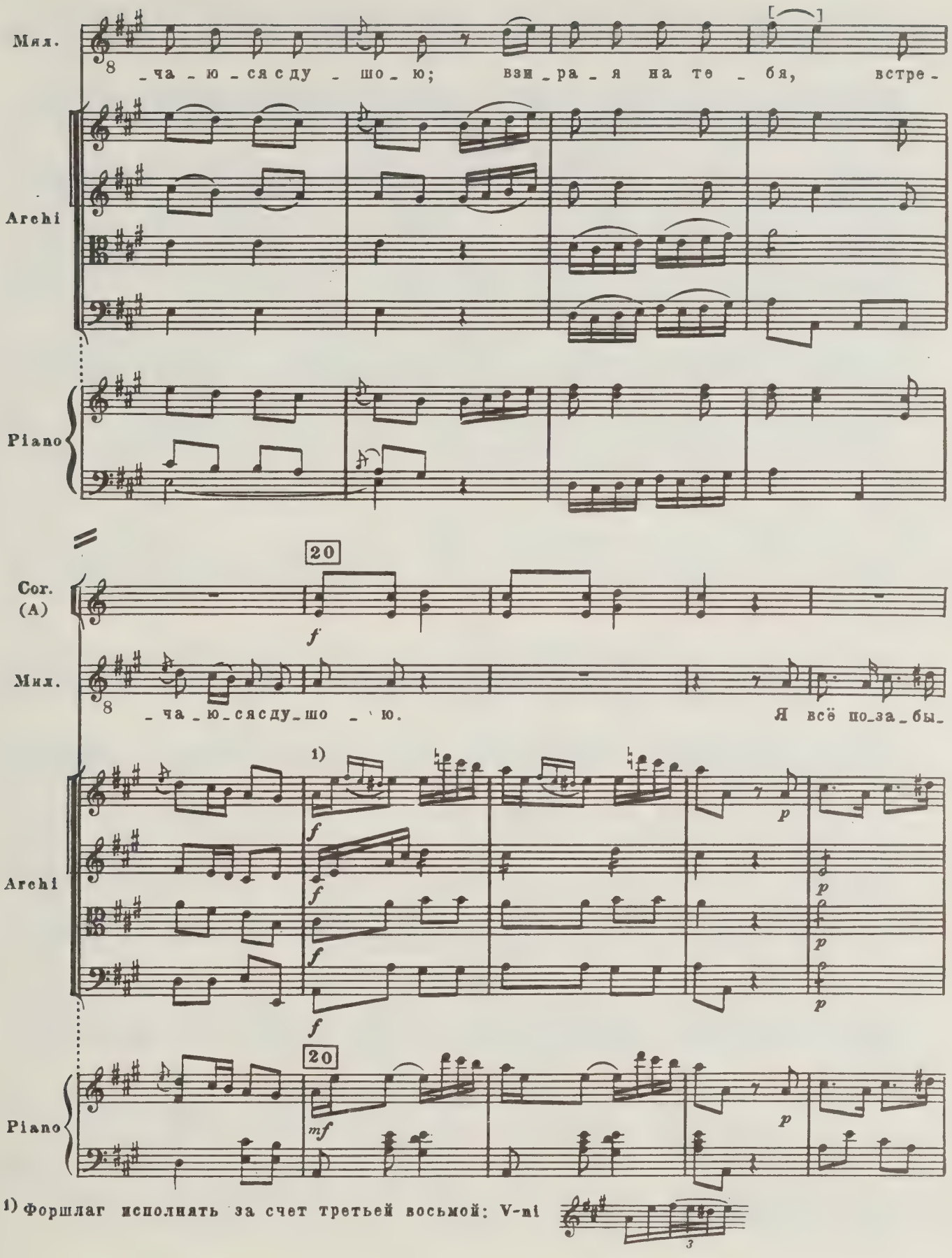
Миловид.

Знаю, сударыня; да что делать? Для меня те минуты горьки, в которыя вас не вижу. Я не мог себя преодолеть. Увидя растворенныя вороты, вошел, чтоб насытиться зрением твоих прелестей, чтоб прекрасныя руки разцаловать. Теперь доволен, щастлив.

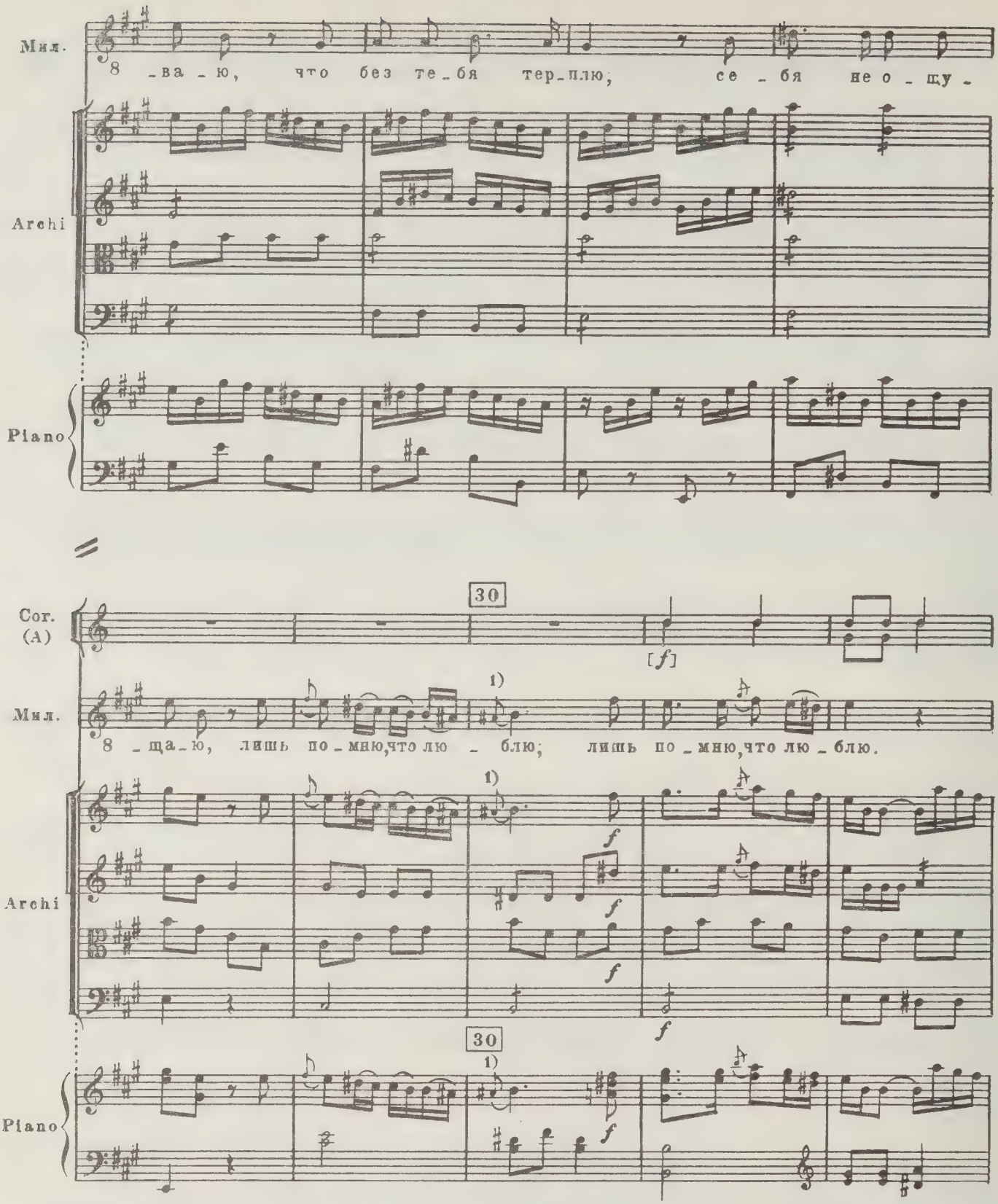
5. [Ария Миловида]
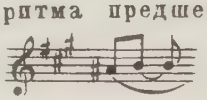


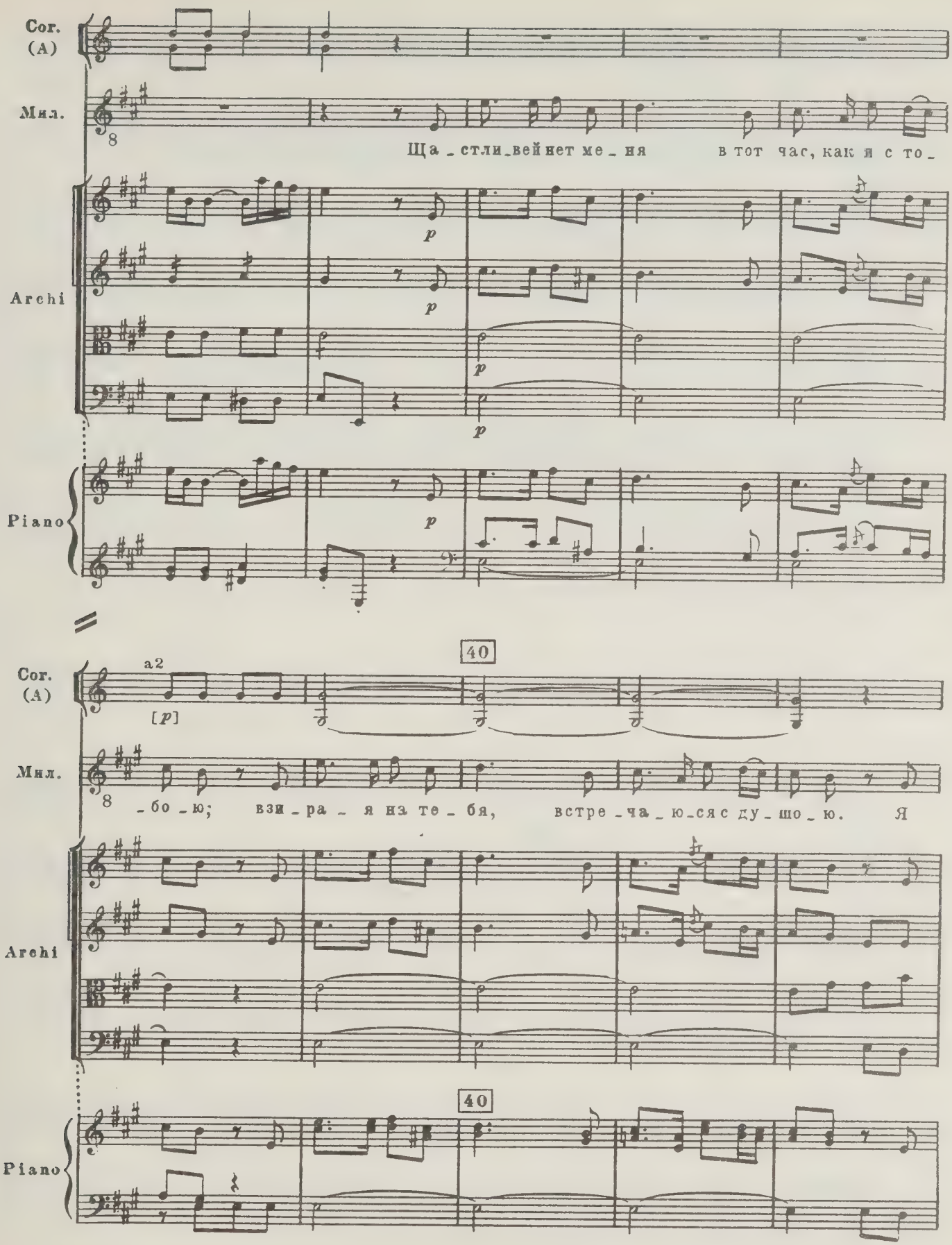

Cor.
(A)
Мил.
[p]
Ща_стли_вейшет ме_
Archi
p
p
p
p
Piano
p
10
Мил.
- ня в тот час,как я с то_бо_ю; взи_ра_я на те_бя, встре_
Archi
10
Piano

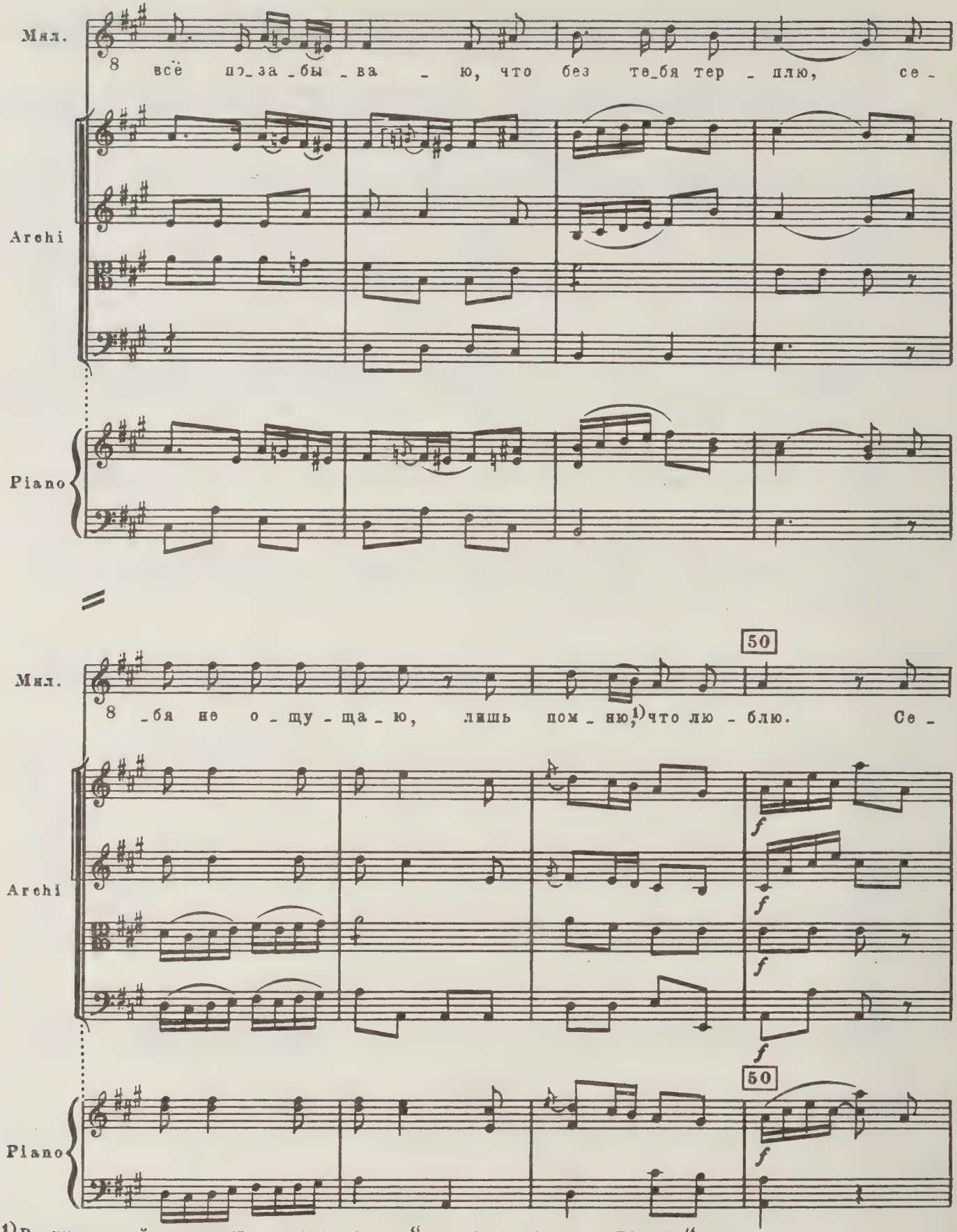


1) Форшлаг исполнять за счет третьей восьмой: V-ni

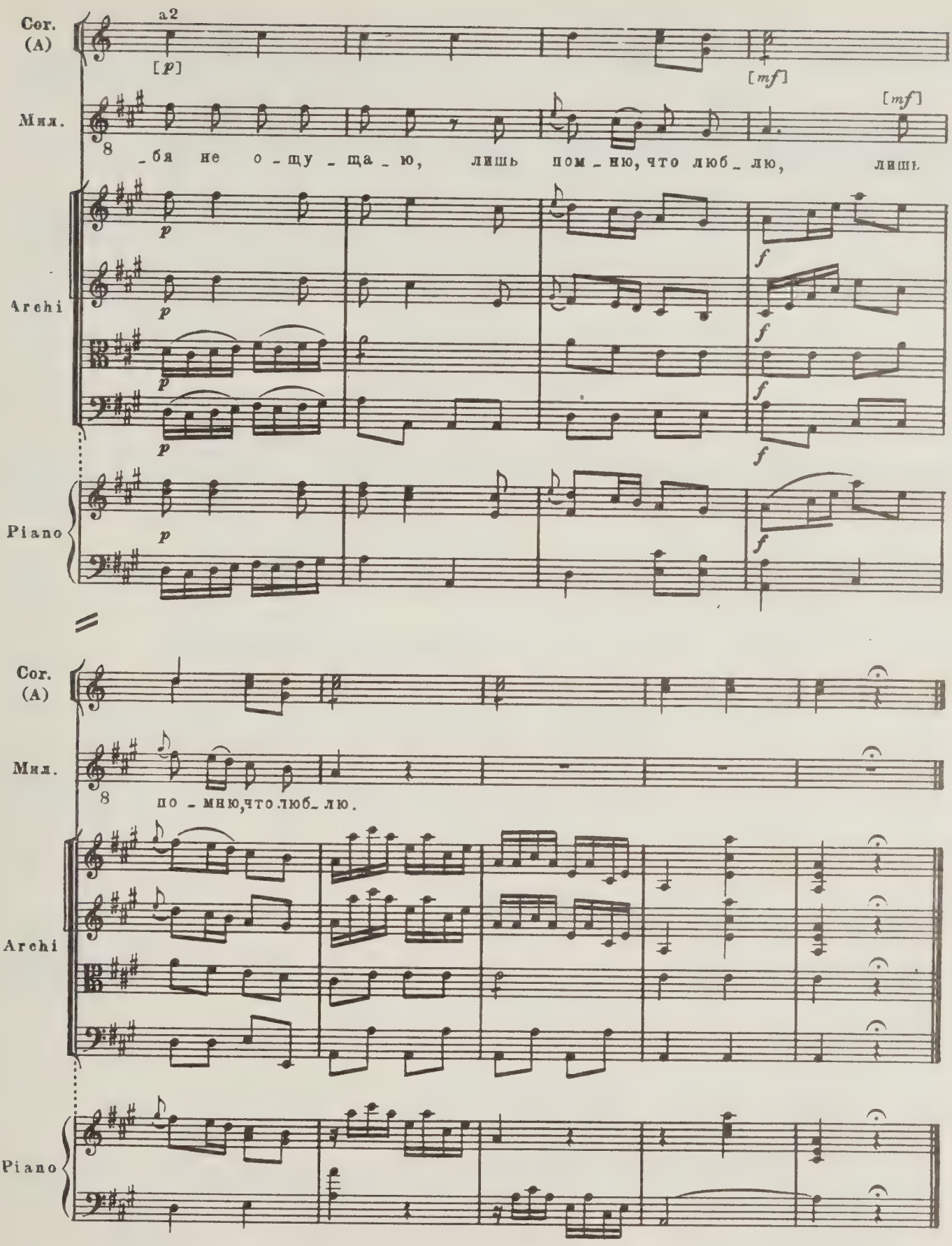


1) Рекомендуем исполнять этот долгий форшлаг, придерживаясь ритма предшествующего такта:  или более традиционно: 


Cor. (A)
Мил.
Щa _ стли_вейнет ме _ ня в тот час, как я с то _
Archi
Piano
40
a2
[p]
_бо _ ю; взи _ ра _ я на те _ бя, встре _ча _ юсь с ду _ шо _ ю. Я
40



1) В рукописной партитуре слово „помню“ заменено словом „только“.


Cor. (A)
a2
[p]
[mf]
Мил.
[mf]
_бя не о_щу_ща_ю, лишь пом_ню, что люб_лю, лишь
Archi
Piano
Cor. (A)
Мил.
по_мню, что люб_лю.
Archi
Piano

Любима.

Подите скорее. Ах! если дядюшка придёт.

Миловид.

Не бойтесь, сударыня. Идучи украдкою мимо чулана, услышал я, что кто то пыхтит. Заглянул тихонько, увидел, что дядюшка ваш какой та кафтан напяливает на себя. Если он непременно захочет ево вздеть, то верно до завтра промучится.

Любима.

Но я боюсь...

Миловид.

Не уменьшайте моево благополучия. Не огорчайте страхом минут дражайших всей жизни моей. Пускай ваш дядюшка придёт сюда; у меня уже готова увёртка.

Любима.

А какая?

Миловид.

Я скажу ему, что крайняя нужда привела меня к нему занять у нево денег... а вот и поддельная наша графиня, а с нею и Пролаз.

ЯВЛЕНИЕ VI.

Миловид, Любима, Марфа, Пролаз.

Миловид.

Ну, Марфа, что скажешь?

Марфа.

Марфа ничево не скажет; а графиня всё.

Миловид.

Перестань шутить. Будь графиней перед Скрягиным, а передо мною, ты моя служанка.

Марфа.

Когда так, то у меня и руки опустились и не знаю, что говорить.

Пролаз *к Марфе.*

Ты нарочно дело продолжаешь, чтоб быть графиней. Тебе хорошо; каково то мне. Я должен по милости барина, *указывая на Миловида,* служа у скупова, быть дураком.

Марфа.

Куда как нежен! иной и во весь свой век дурак, да ему не скучно; а тебе досталося на несколько дней, да и тут скучаешь.

Любима.

Сделай одолжение, Марфушка! я тебя буду любить более, нежели когда бы ты прямая была графиня.

Марфа.

Вот как говорят, кто свет знает. Извольте, теперь всё скажу. Скрягина я довела моею красотою, моим умом, моим проворством до тово, что он без меня жить не может... Жениться на графине, которая мила как ангел, словом, на такой, как я, показалося бы щастием и всякому.

Миловид.

Тише, тише, ваше сиятельство, перестань гордиться. Без табакерок золотых, которыя я дал тебе, чтоб подарить господина Скрягина, твои прелести были бы ему неприметны. Посредством золота любовь вкралася в сердце ево.

Пролаз *Марфе тихо.*

Слышишь ли? табакерок; а у Скрягина только одна.

Марфа *Пролазу тихо.*

Слышу; остальное пополам.

Пролаз.

Всякой себя хвалит; я молчу, как будто я и ничево не делаю.

Миловид.

Верь, что я и тебя не позабуду. Как скоро мое щастие совершится моею женидьбою, я вас обеих наградя, женю по твоему желанию тебя на Марфе.

Пролаз *к Марфе.*

Слышишь ли, постарайся же для себя.

Марфа *к Любиме.*

Севодни от Скрягина надеюся выманить ваши двацать тысячь. Севодни я вас награжу и выдам за муж за етова грубияна, который к графиням не имеет почтения.

Миловид *к Марфе.*

Сколько буду щастлив, и сколько тебе благодарен!

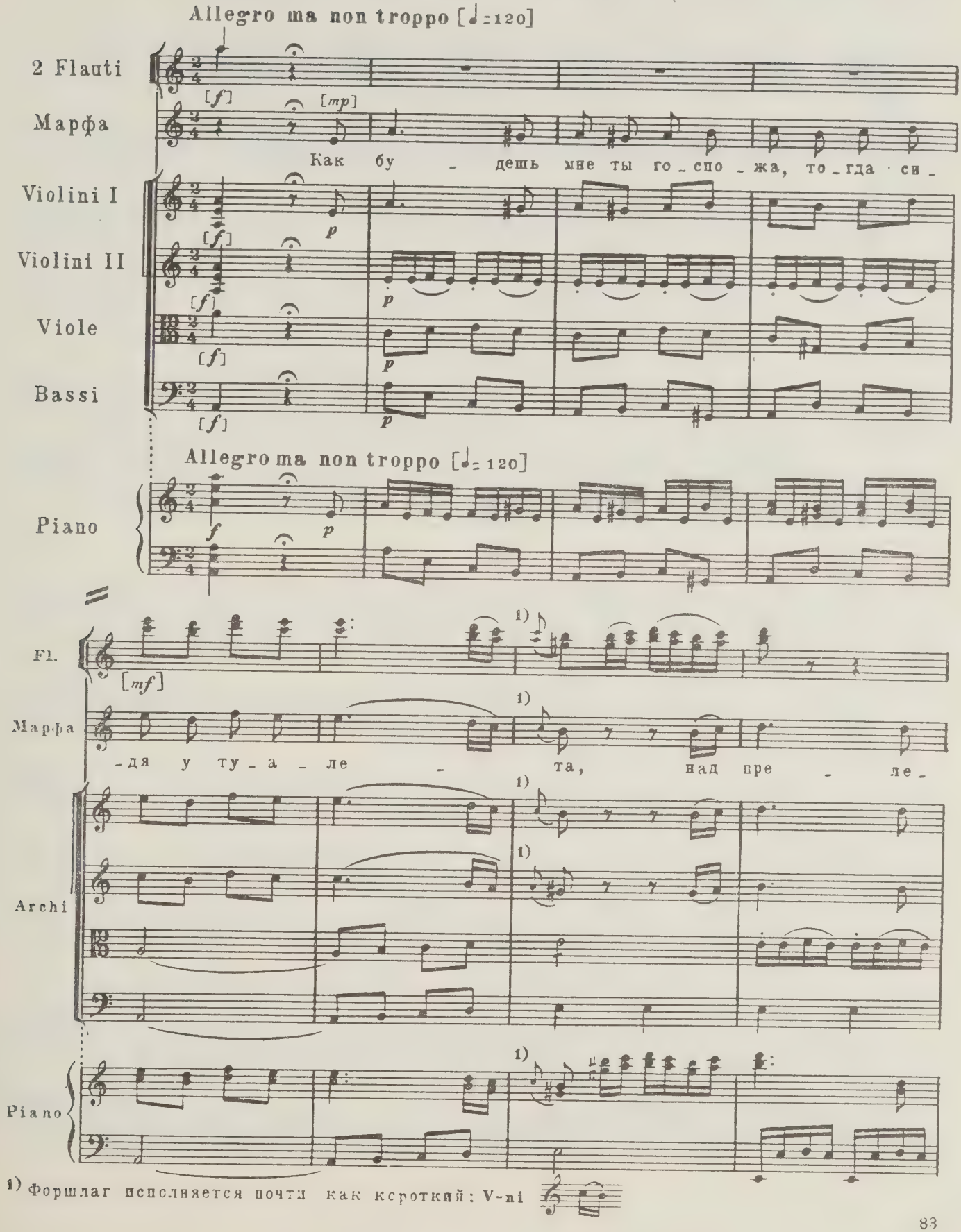
Любима.

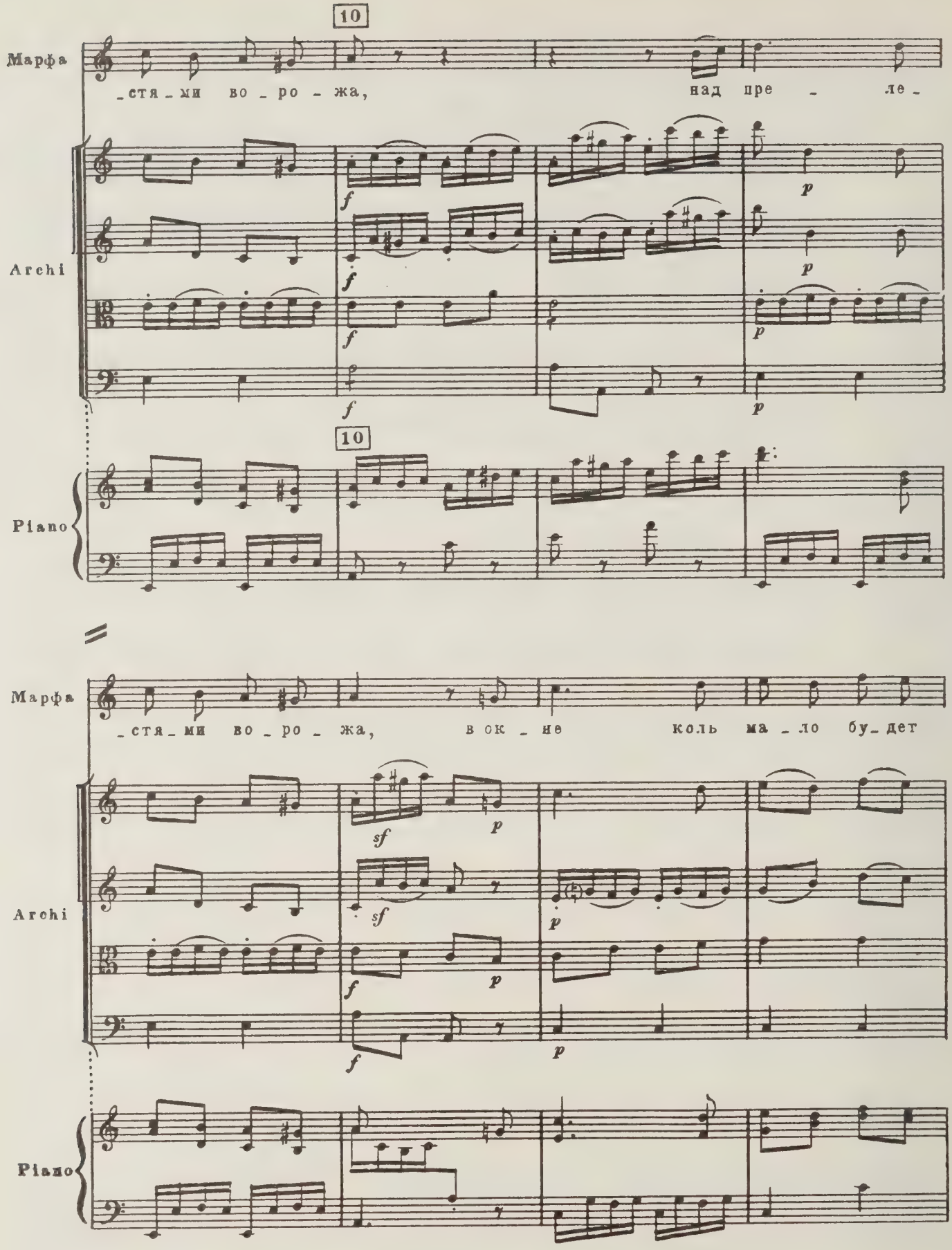
Я вечно не позабуду твоих одолжений.

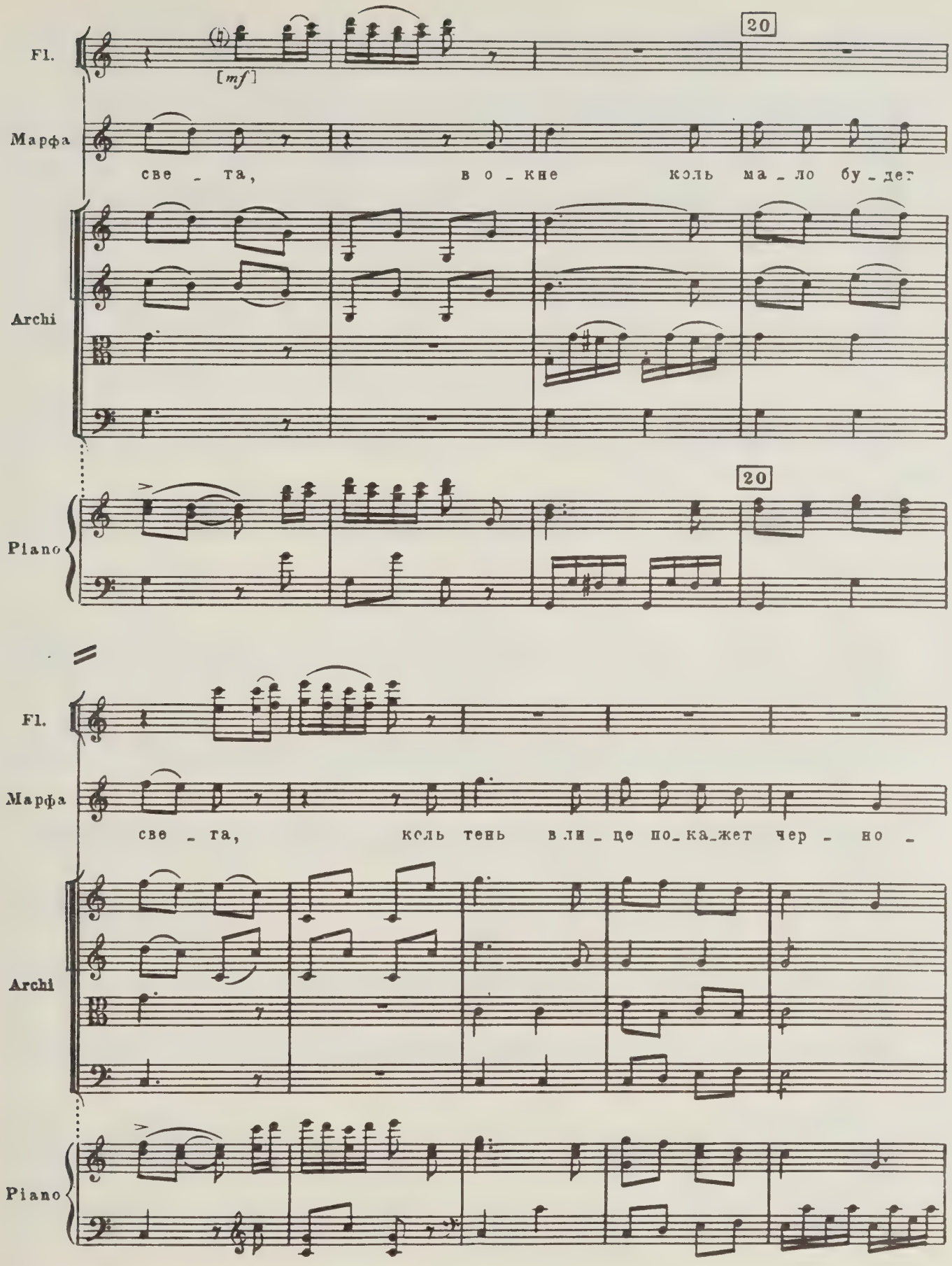
Марфа.

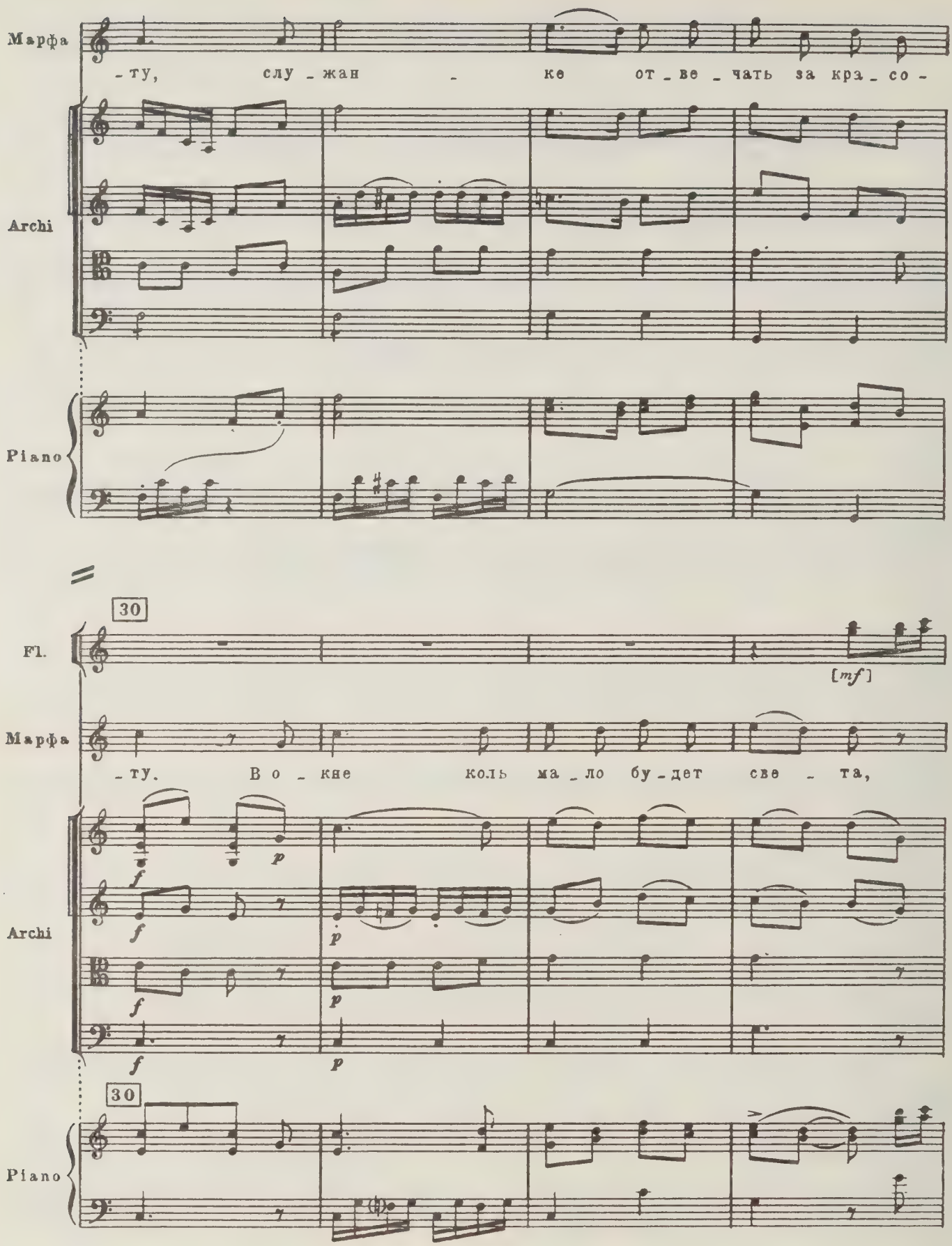
Да можно ли вам верить? Я знаю веть, каковы бара! Как нужда, всё обещают; а потом...

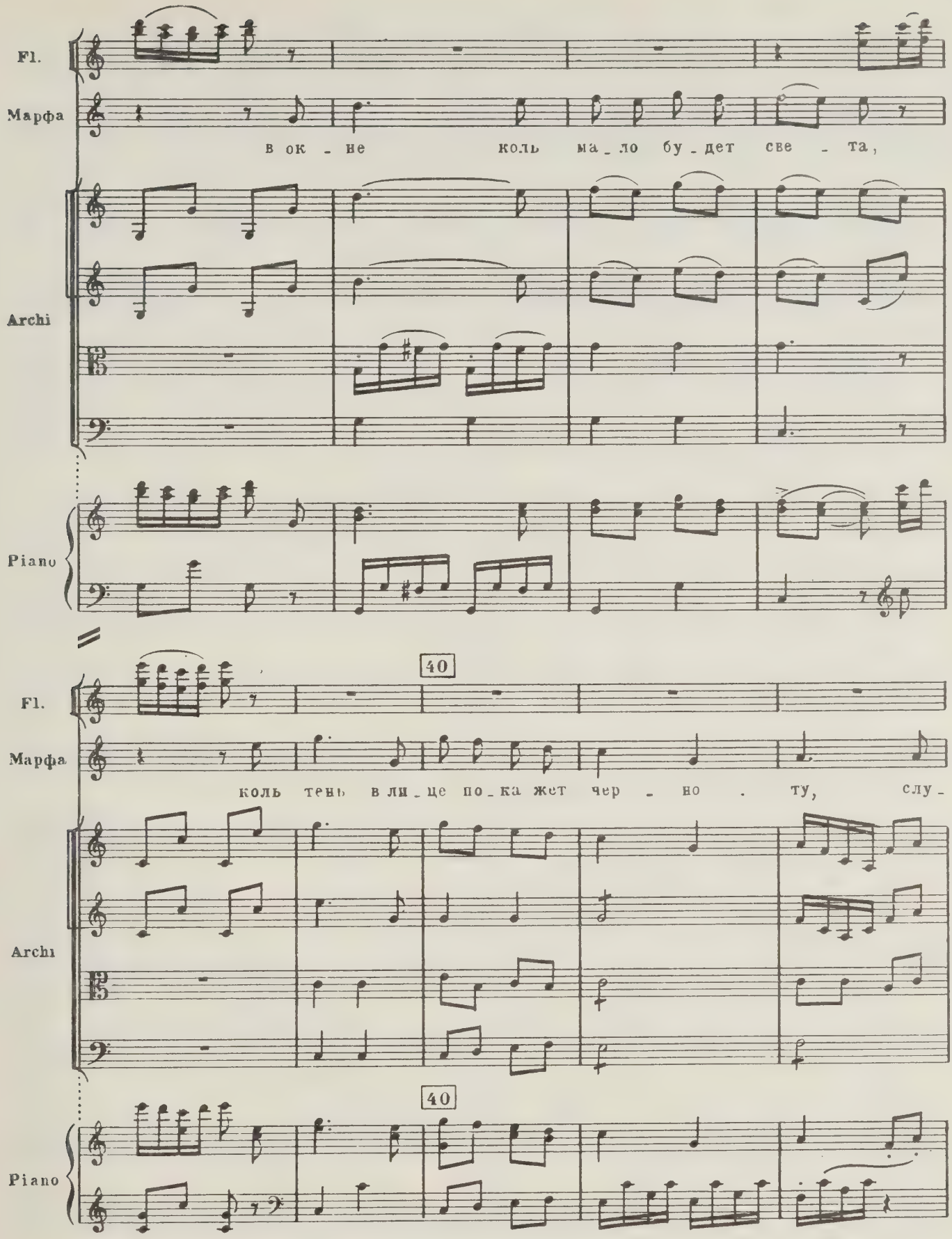
6. [Ария Марфы]

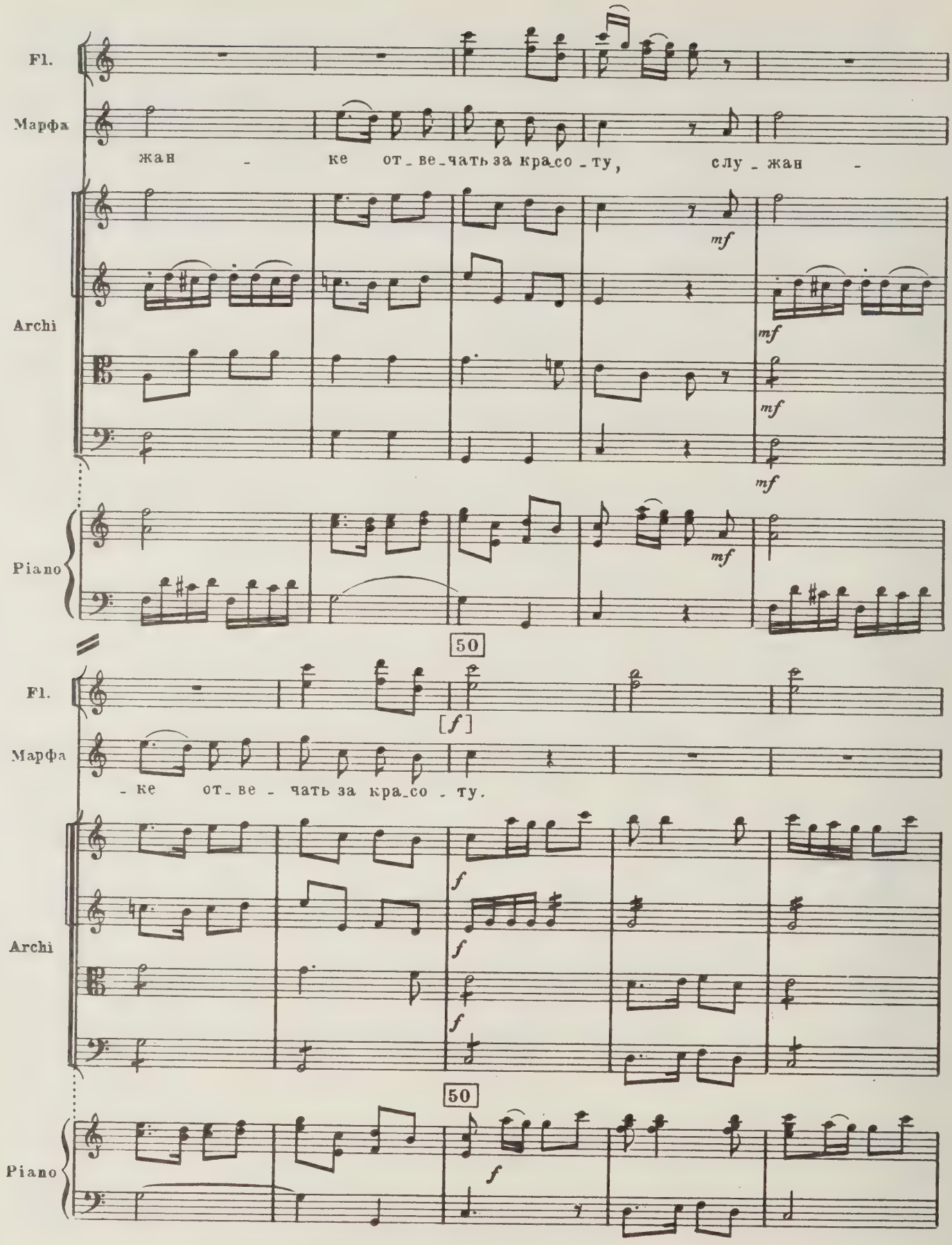

Allegro ma non troppo [♩= 120]
2 Flauti
Марфа
Как бу - дешь мне ты го - спо - жа, то - гда си -
Violini I
Violini II
Viole
Bassi
Allegro ma non troppo [♩= 120]
Piano
Fl.
Марфа
- дя у ту - а - ле - та, над пре - ле -
Archi
Piano
1) Форшлаг исполняется почти как короткий: V-ni

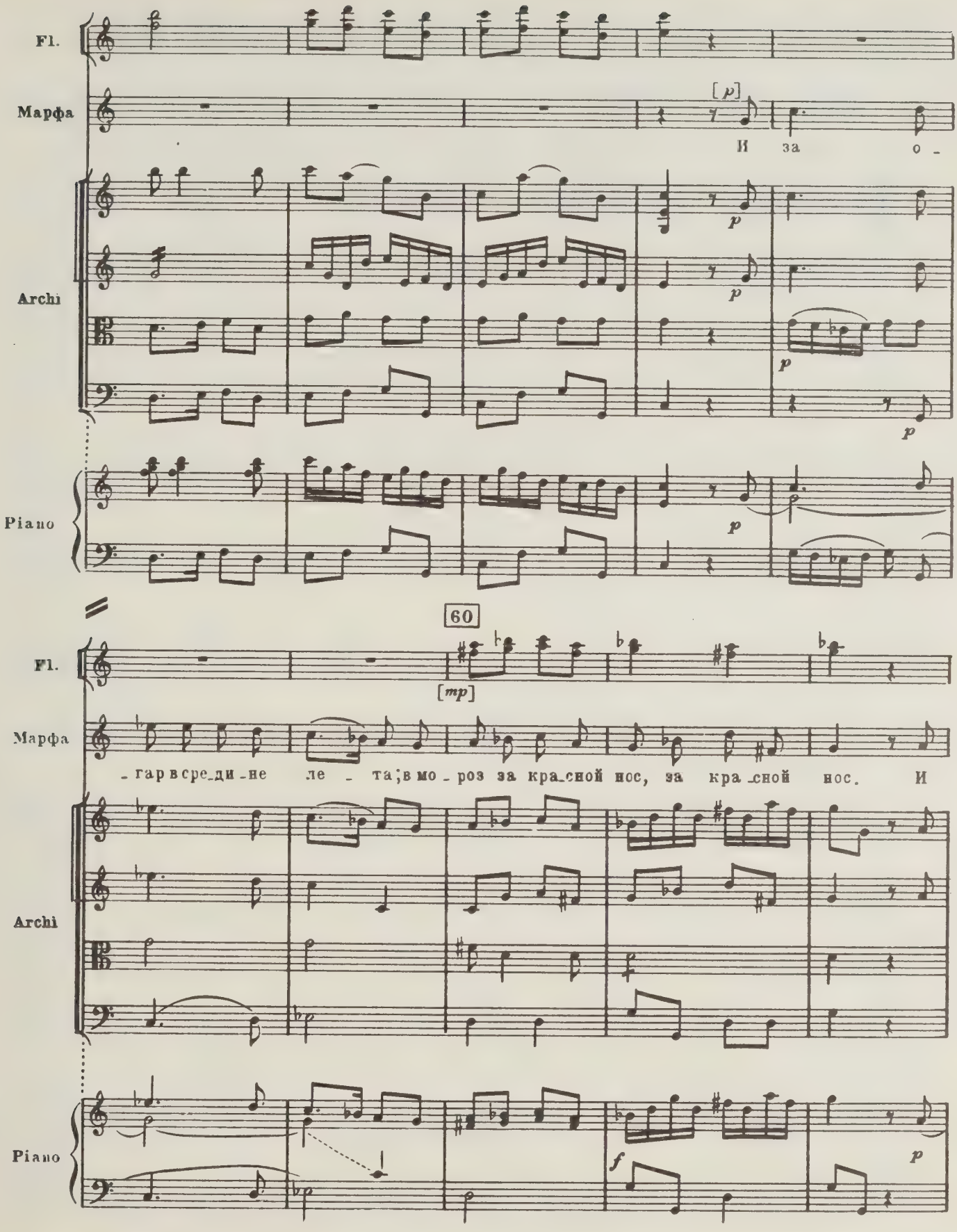

10
Марфа
_стя_ми во_ро_жа, над пре_ле_
Archi
f
p
10
Piano
Марфа
_стя_ми во_ро_жа, в ок_не коль ма_ло бу_дет
Archi
sf
p
Piano

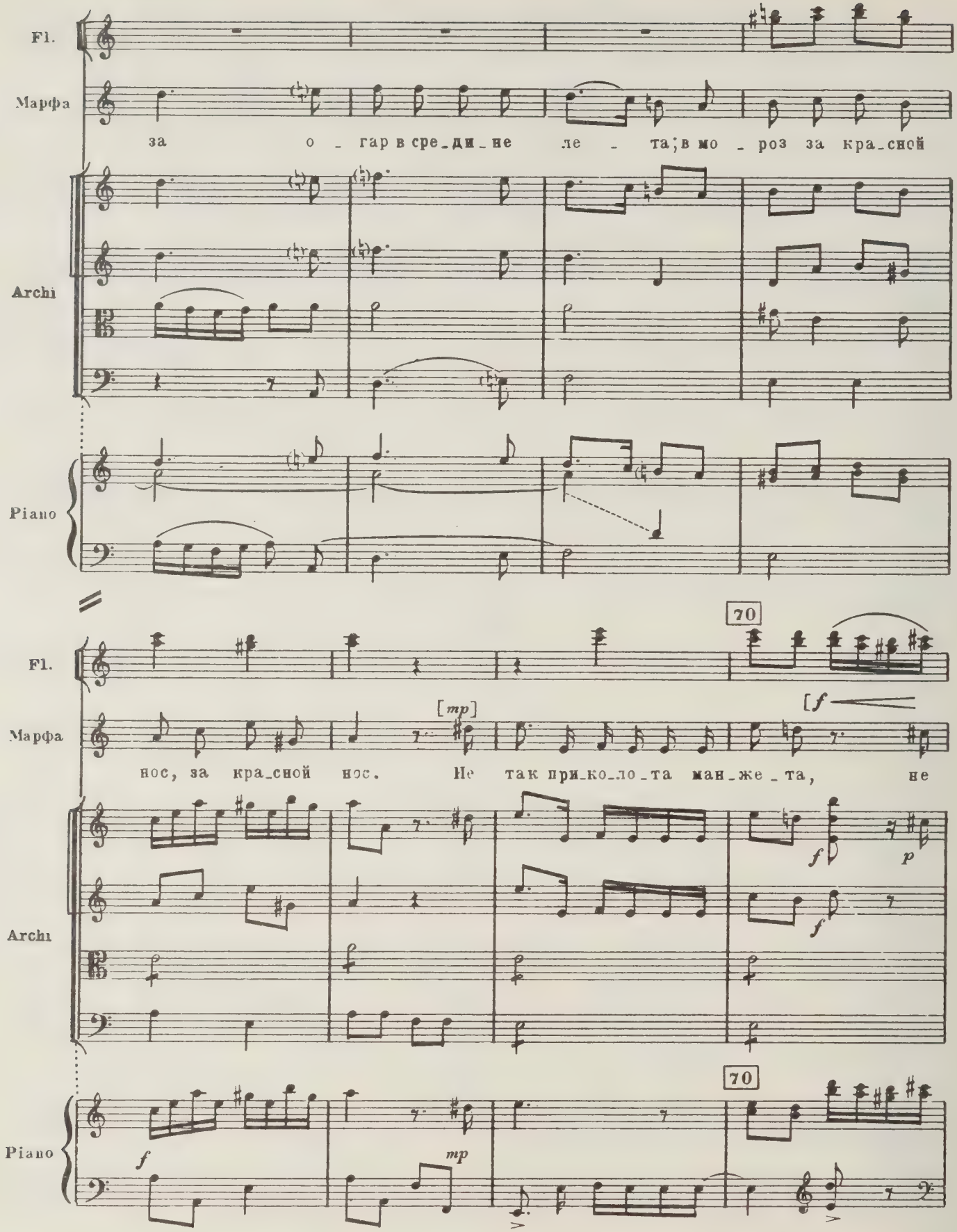

Fl.
[mf]
20
Марфа
све - та, в о - кне коль ма - ло бу - дет
Archi
Piano
20
Fl.
Марфа
све - та, коль тень в ли - це по - ка - жет чер - но -
Archi
Piano

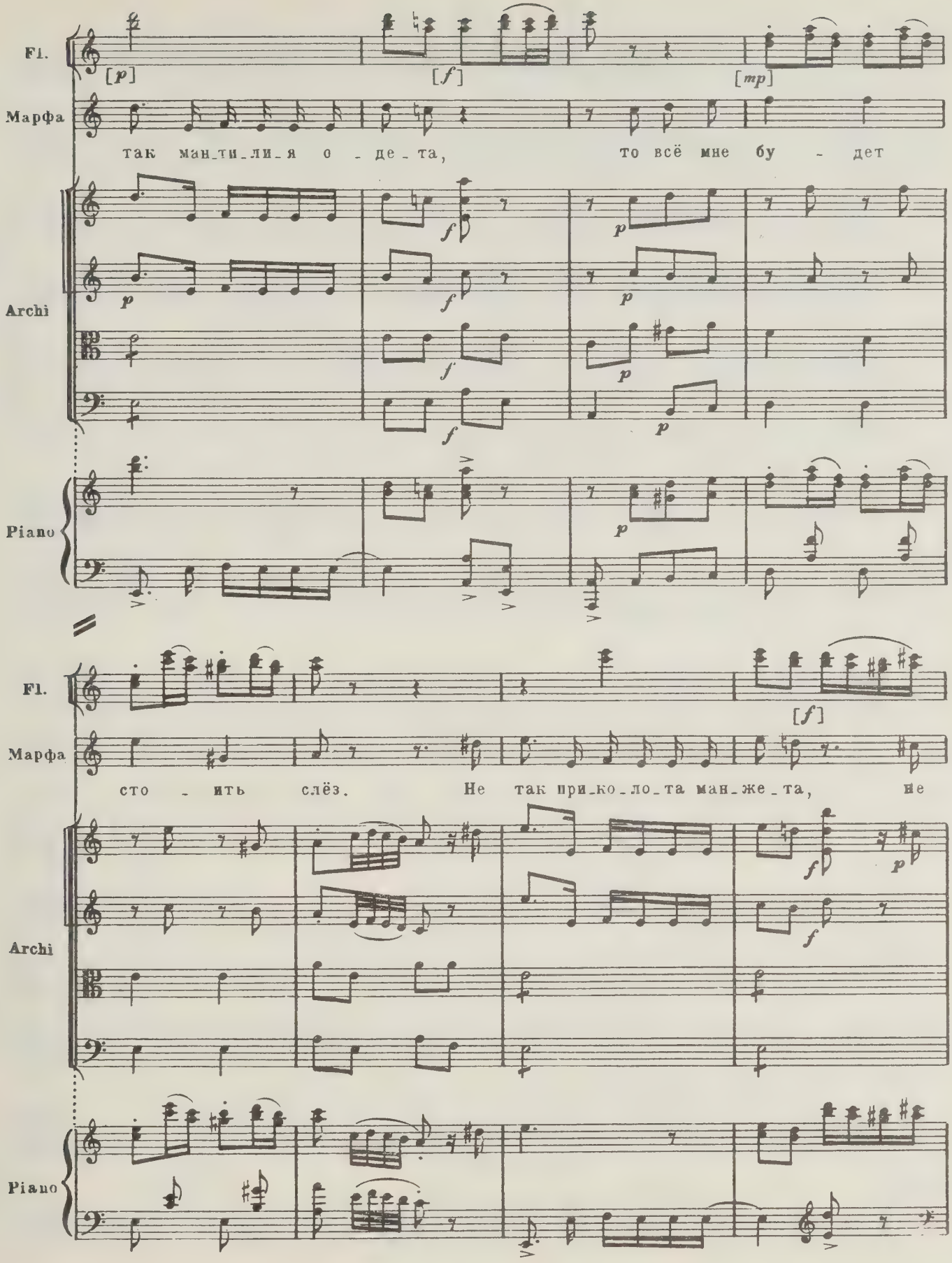

Марфа
-ту, слу-жан-ке от-ве-чать за кра-со-
Archi
Piano
30
Fl.
[mf]
Марфа
-ту. В о-кне коль ма-ло бу-дет све-та,
Archi
Piano
30

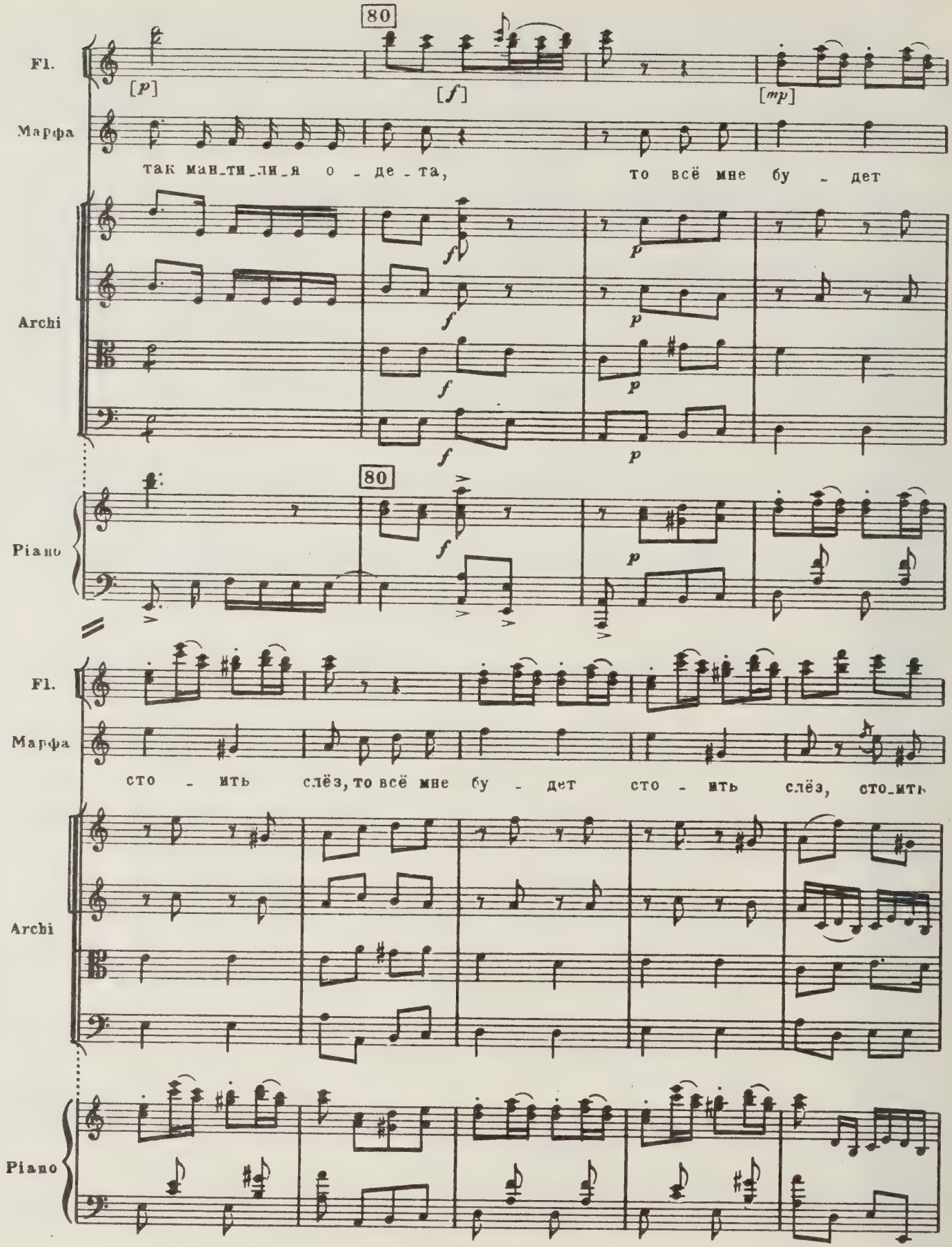

Fl.
Марфа
в ок - не коль ма_ло бу_дет све - та,
Archi
Piano
40
Fl.
Марфа
коль тень в ли_це по_ка жет чер - но . ту, слу_
Archi
40
Piano

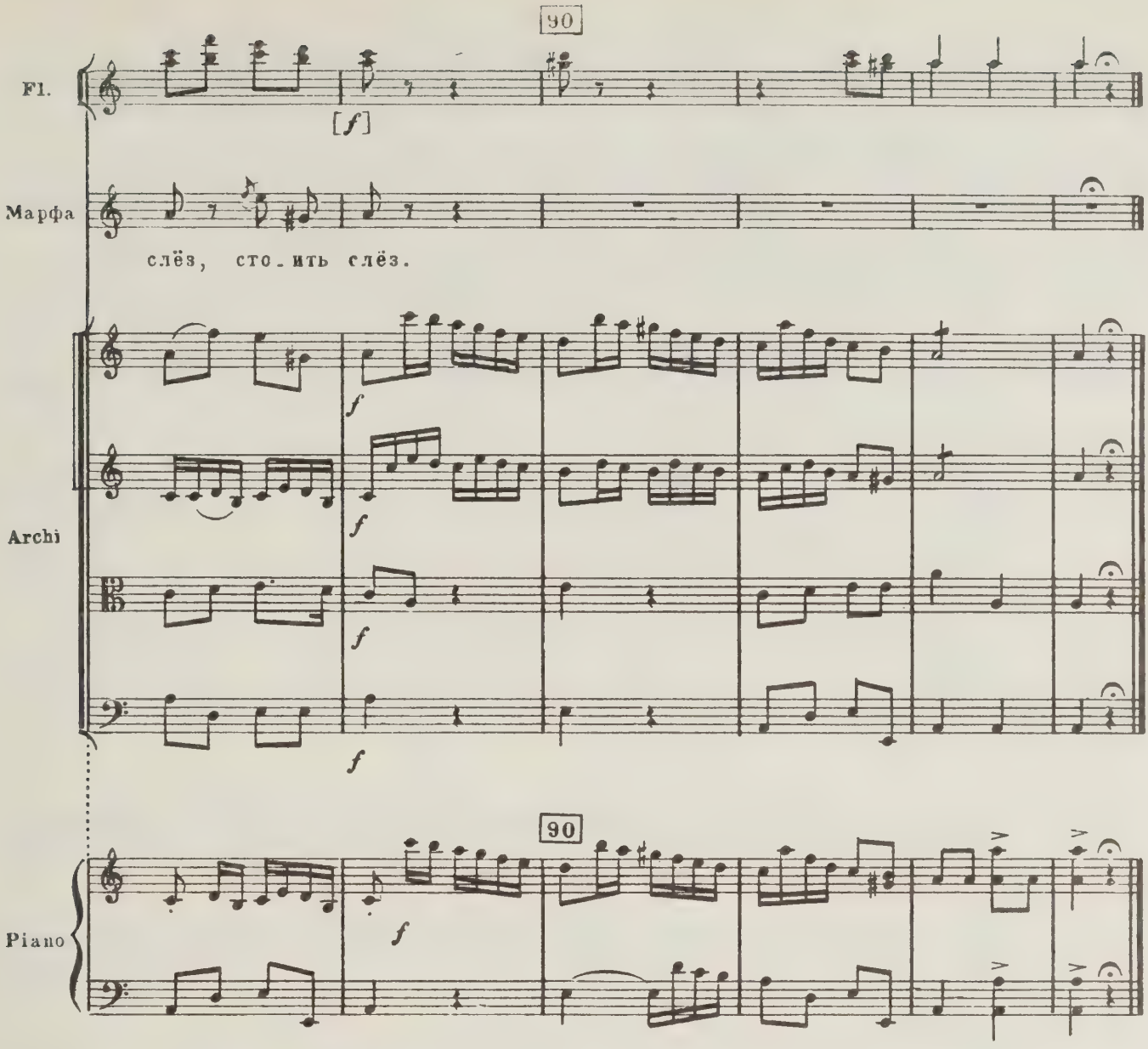

Fl.
Марфа
жан - ке от_ве_чать за кра_со_ту, слу_жан -
Archi
mf
Piano
50
[f]
- ке от_ве_чать за кра_со_ту.
f


Fl.
Марфа
[p]
И за о -
Archi
p
Piano
60
[mp]
- гар в сре - ди - не ле - та; в мо - роз за кра - сной нос, за кра - сной нос. И
f
p


Fl.
Марфа
за о_гар в сре_ди_не ле_та;в мо_роз за кра_сной
Archi
Piano
70
Fl.
[mp]
[f
Марфа
нос, за кра_сной нос. Не так при_ко_ло_та ман_же_та, не
Archi
f
p
f
Piano
f
mp
70


Fl.
[p]
[f]
[mp]
Марфа
так ман_ти_ли_я о - де_та, то всё мне бу - дет
Archi
Piano
Fl.
[f]
Марфа
сто - ить слёз. Не так при_ко_ло_та ман_же_та, не
Archi
Piano


80
Fl.
[p]
[f]
[mp]
Марфа
так ман_ти_ли_я о - де - та,
то всё мне бу - дет
Archi
f
p
Piano
80
Fl.
Марфа
сто - ить слёз, то всё мне бу - дет сто - ить слёз, сто_ить
Archi
Piano



Любима.

Как ты ошибаешься! Тебе мой нрав известен; он никогда не переменится.

Миловид.

Я так твёрдо надеюсь на Марфино проворство, что тебя, красавица, уже моею почитаю... Я презрел бы твоё всё приданое... без тебя сокровища всево света для меня ничто; но етим одним только способом могу достигнуть до моево благополучия. Твой дядюшка лишась денег твоих, не захочет тебя держать у себя... ты моя! непременно моя!

Цалует с восторгом ея руку.

Пролаз *обнимая Марфу.*

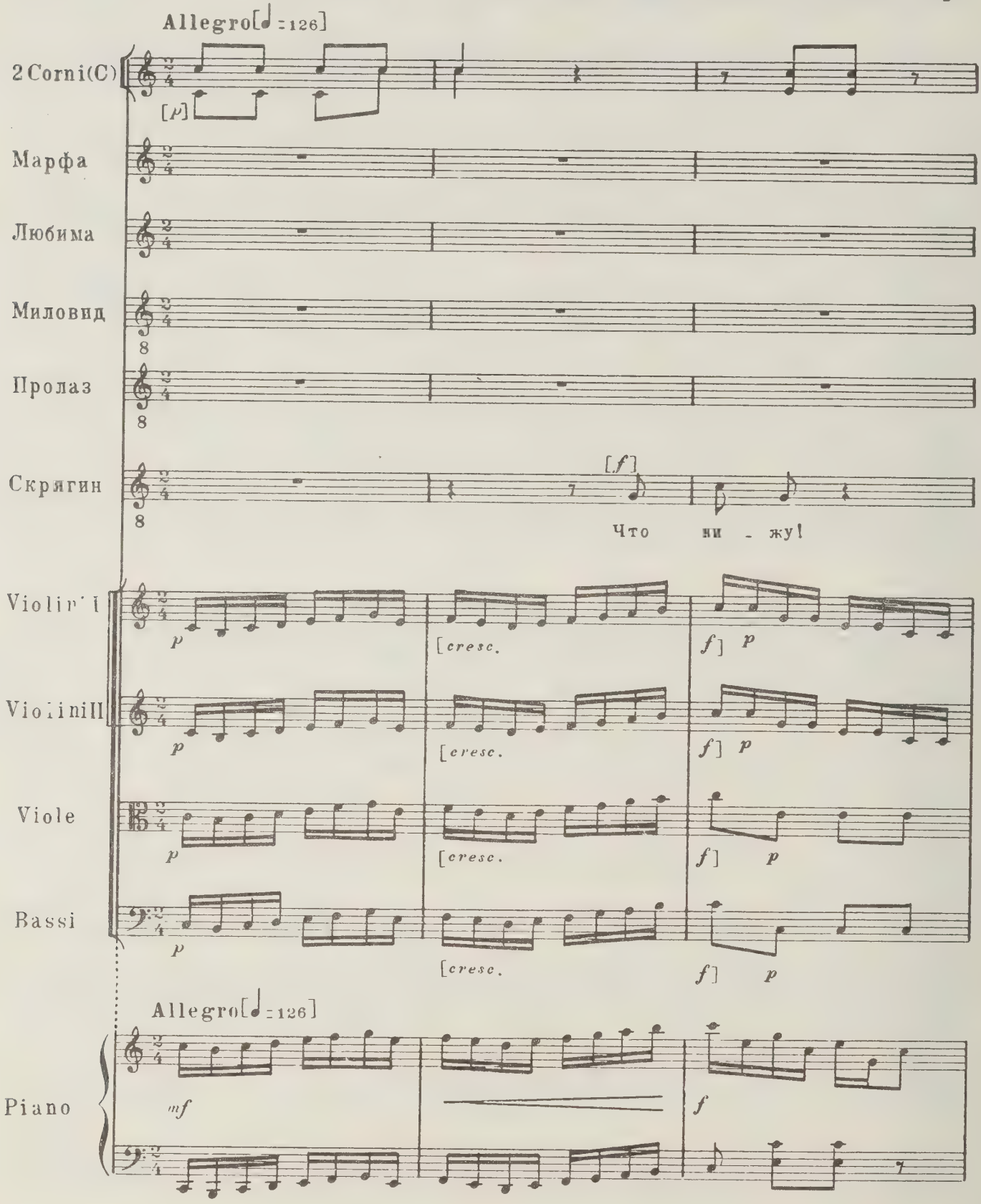
А ты моя, моя, моя!

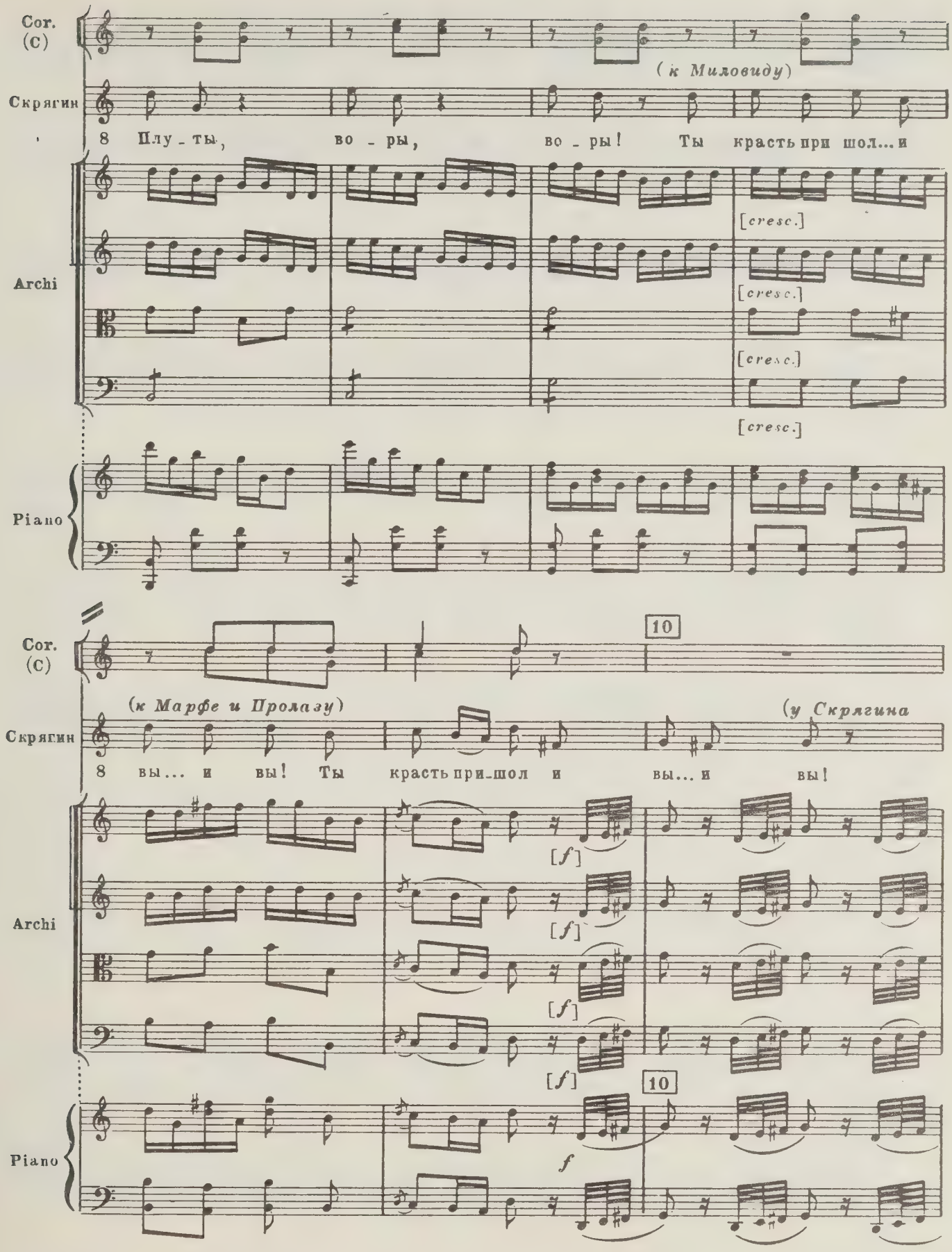
В то самое время, как Миловид у Любимы цалует руку; а Марфа с Пролазом обнимаются, Скрягин входит в богатом, но весьма узком и коротком кафтане. Камзол застегнут одною только пуговицею.

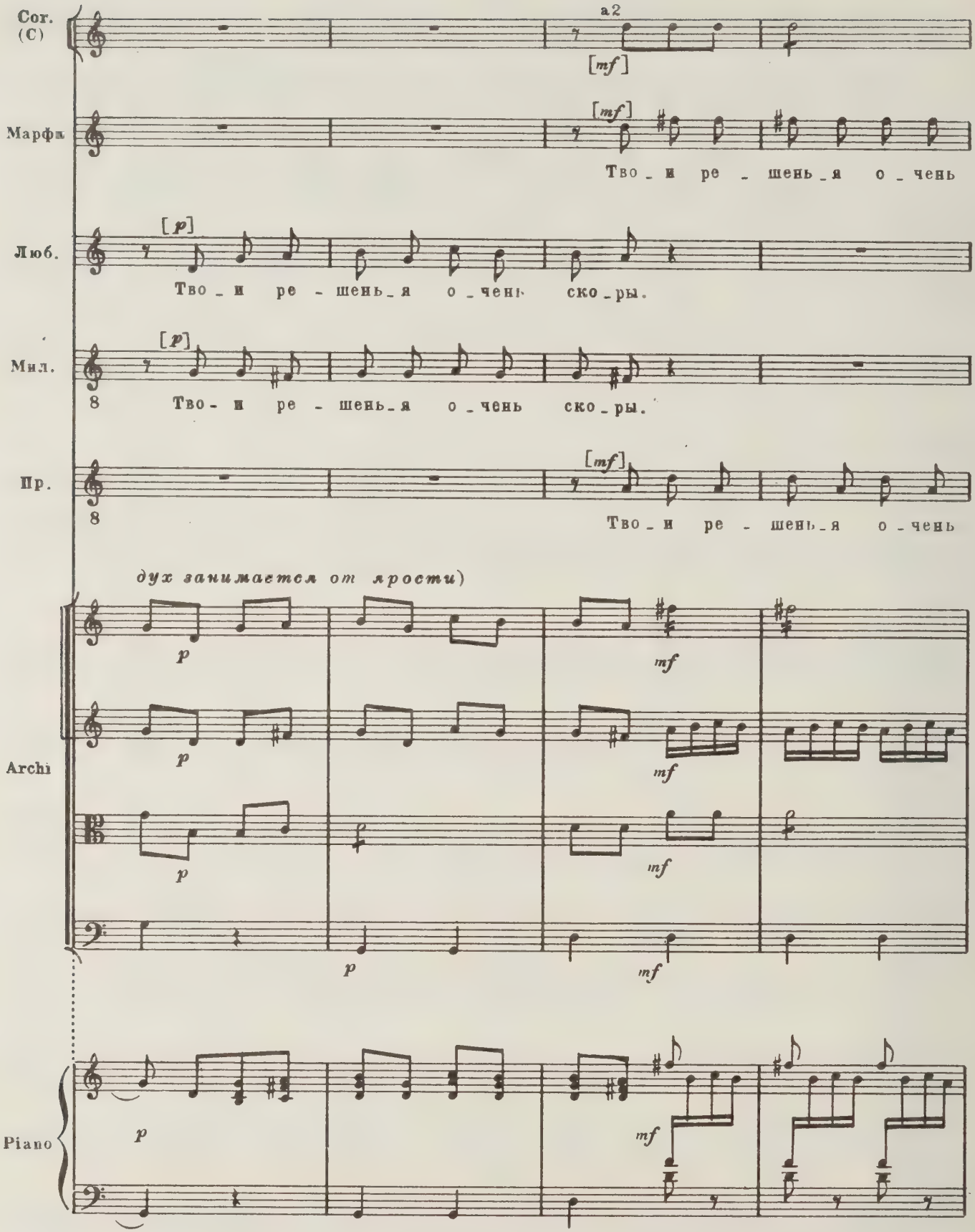
ЯВЛЕНИЕ VII.

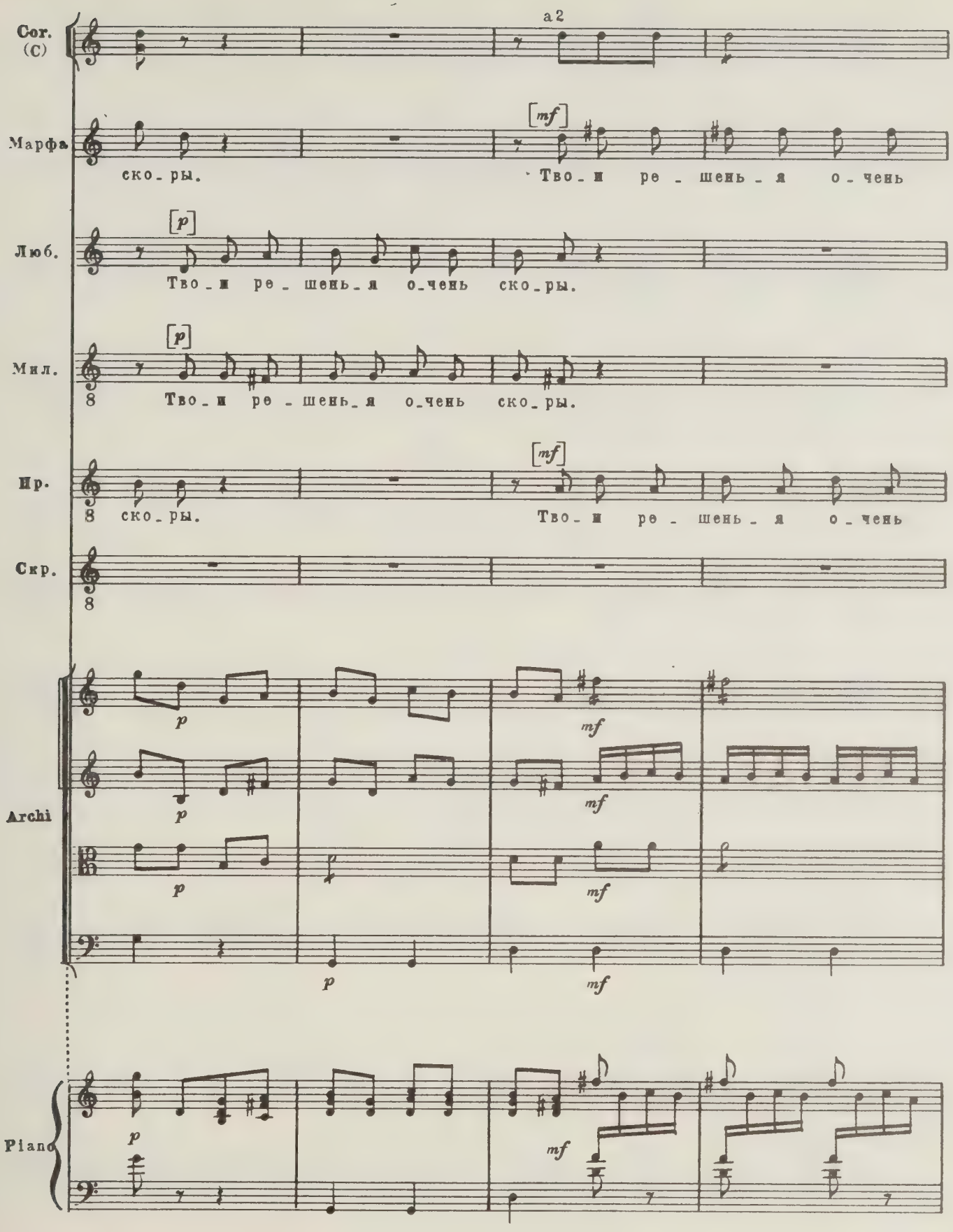
Скрягин, Миловид, Любима, Пролаз, Марфа.

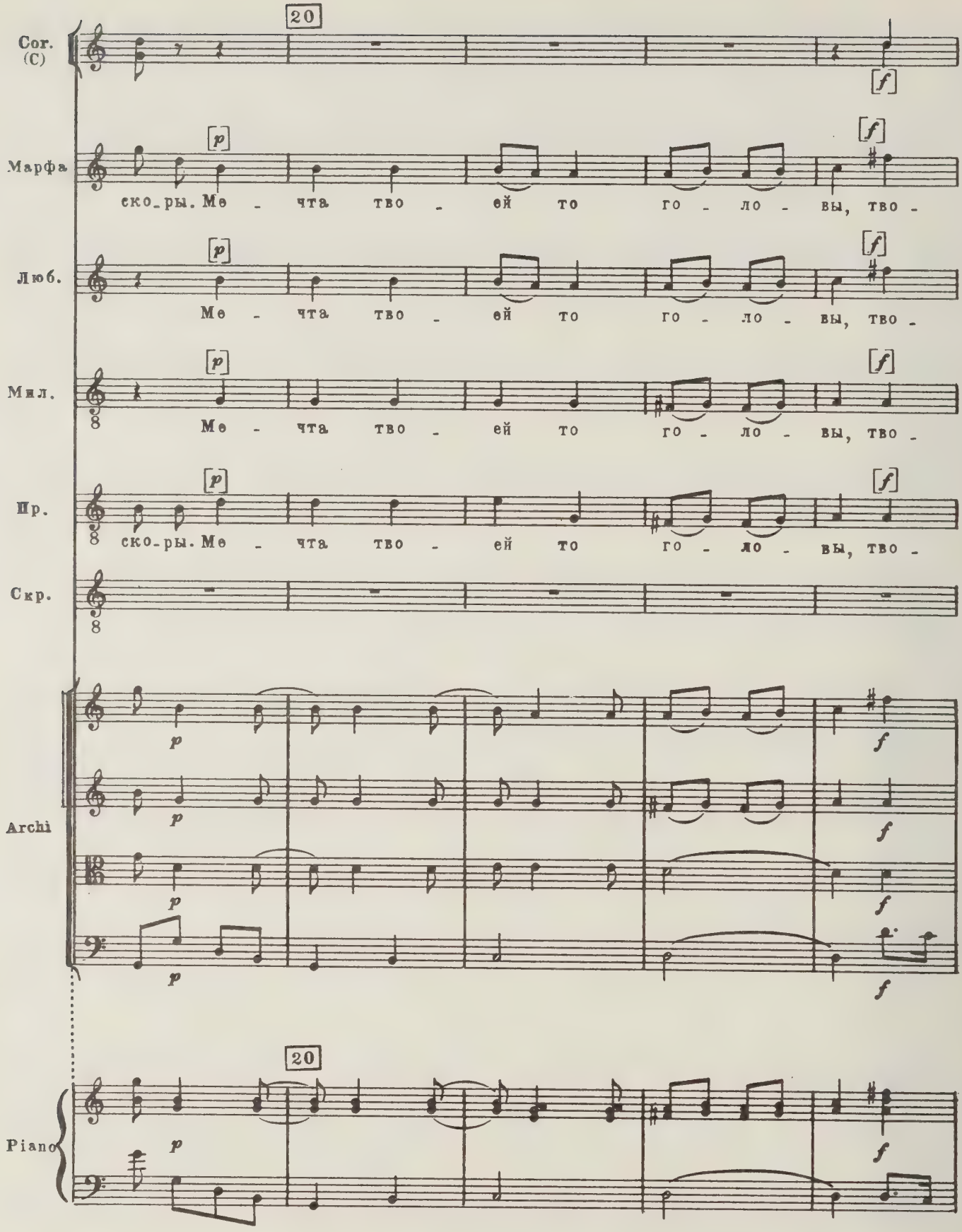
7.[Квинтет: Марфа, Любима, Миловид, Пролаз, Скрягин]

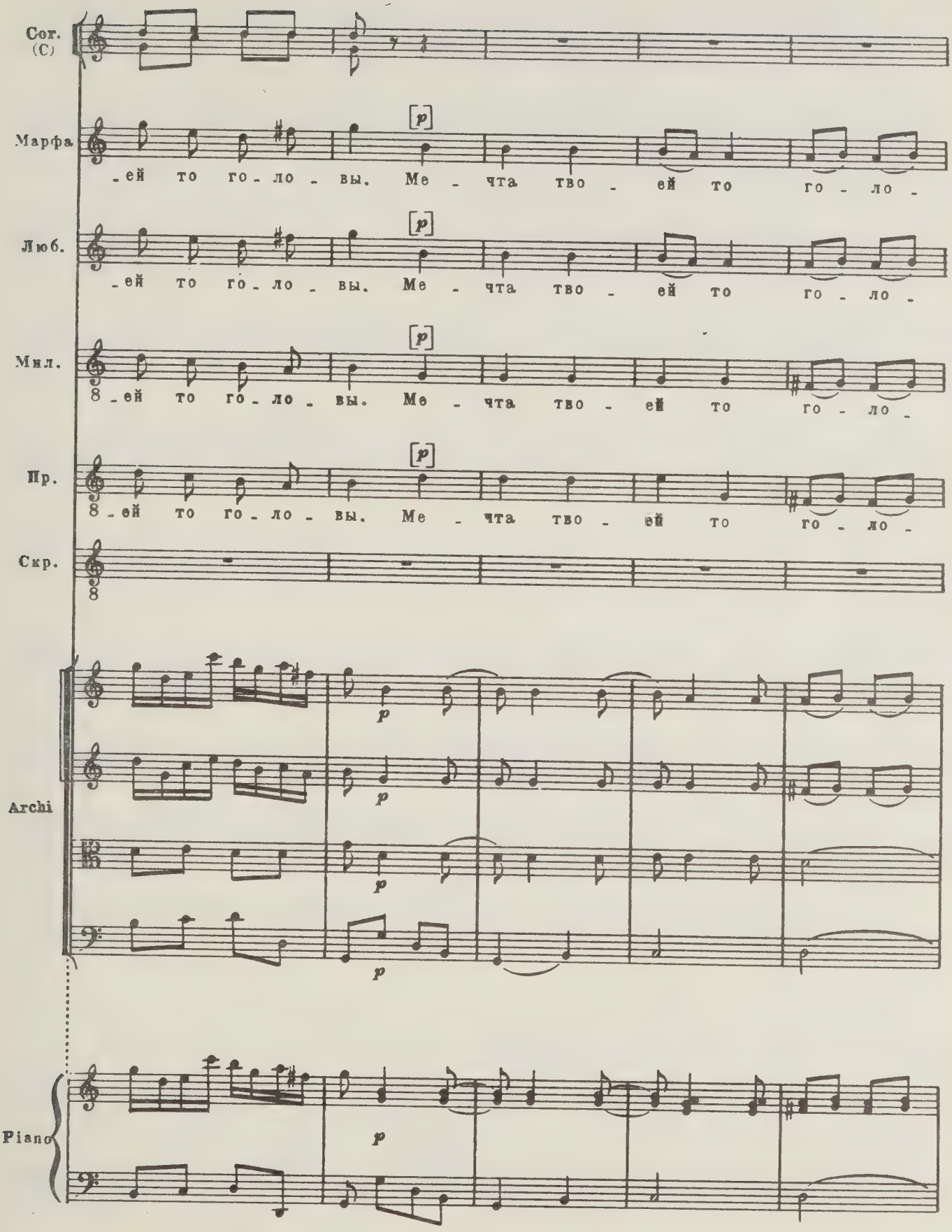


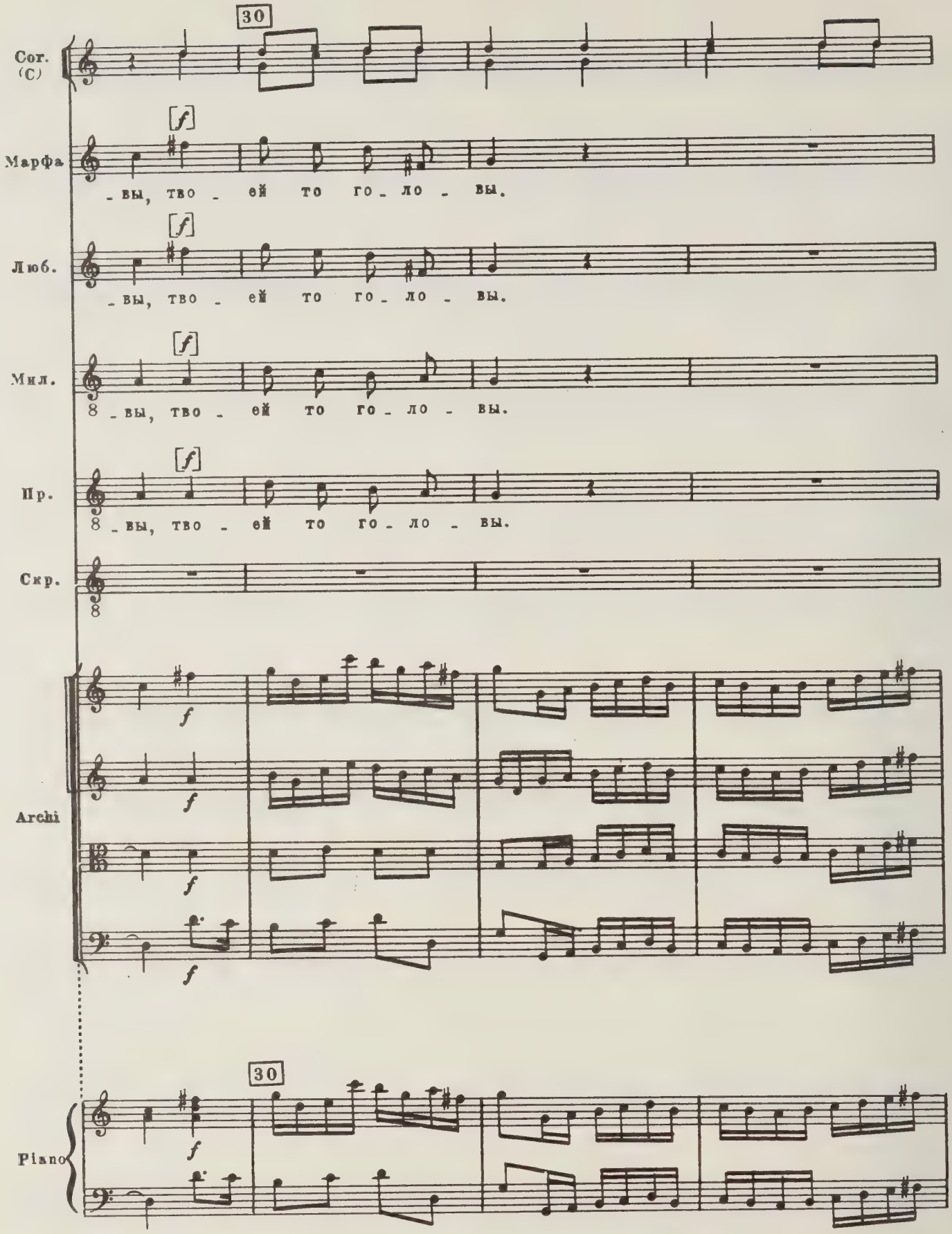

Cor. (C)
(к Миловиду)
Скрягин
8 Плу - ты, во - ры, во - ры! Ты красть при шол... и
[cresc.]
Archi
[cresc.]
[cresc.]
[cresc.]
Piano
10
Cor. (C)
(к Марфе и Пролазу)
(у Скрягина
Скрягин
8 вы... и вы! Ты красть при-шол и вы... и вы!
[f]
[f]
[f]
[f]
Archi
10
f
Piano

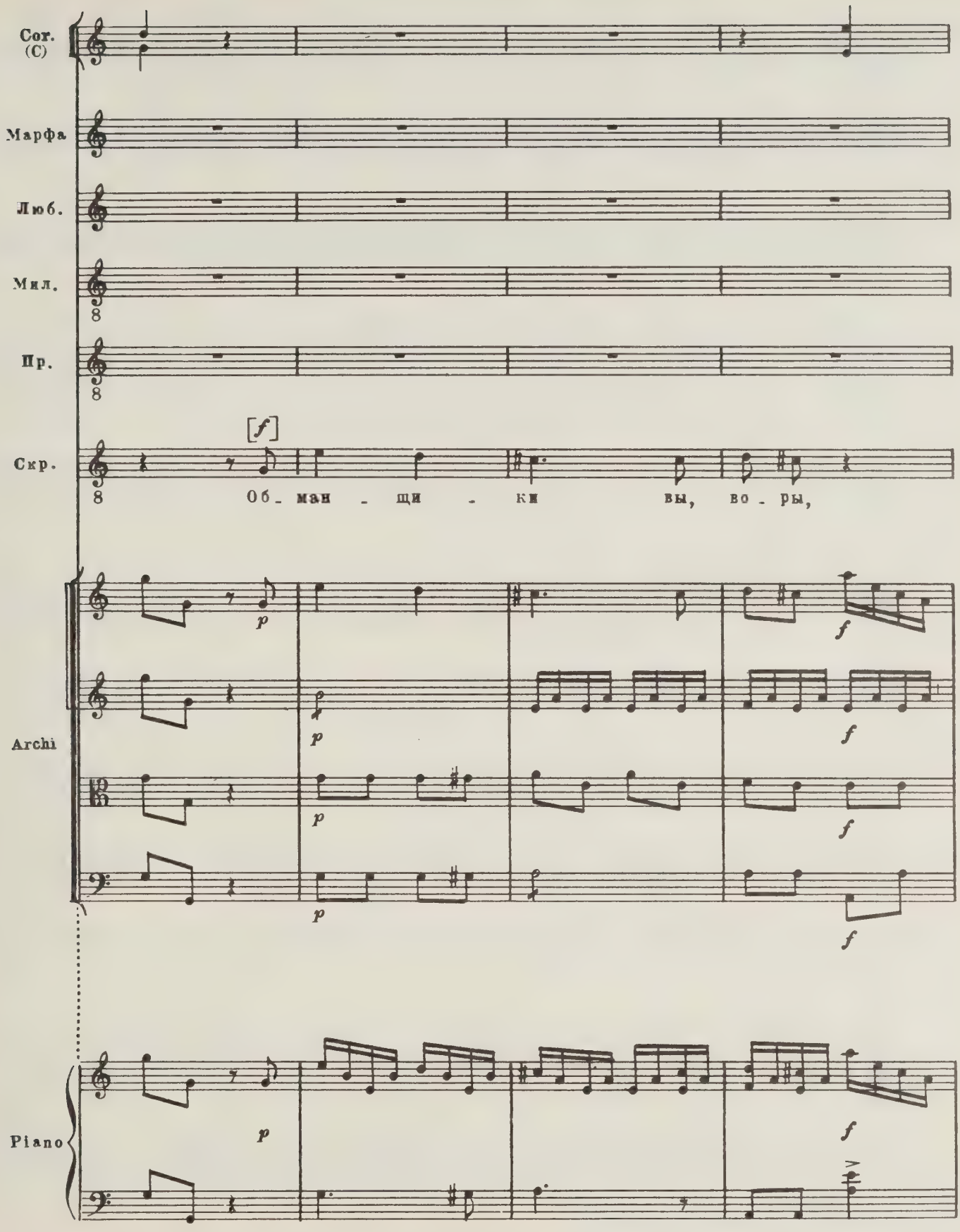

Cor. (C)
a2
[mf]
Марфа
[mf]
Тво_и ре_шень_я о_чень
Люб.
[p]
Тво_и ре_шень_я о_чень ско_ры.
Мил.
[p]
8
Тво_и ре_шень_я о_чень ско_ры.
Пр.
[mf]
8
Тво_и ре_шень_я о_чень
(дух занимается от ярости)
Archi
Piano

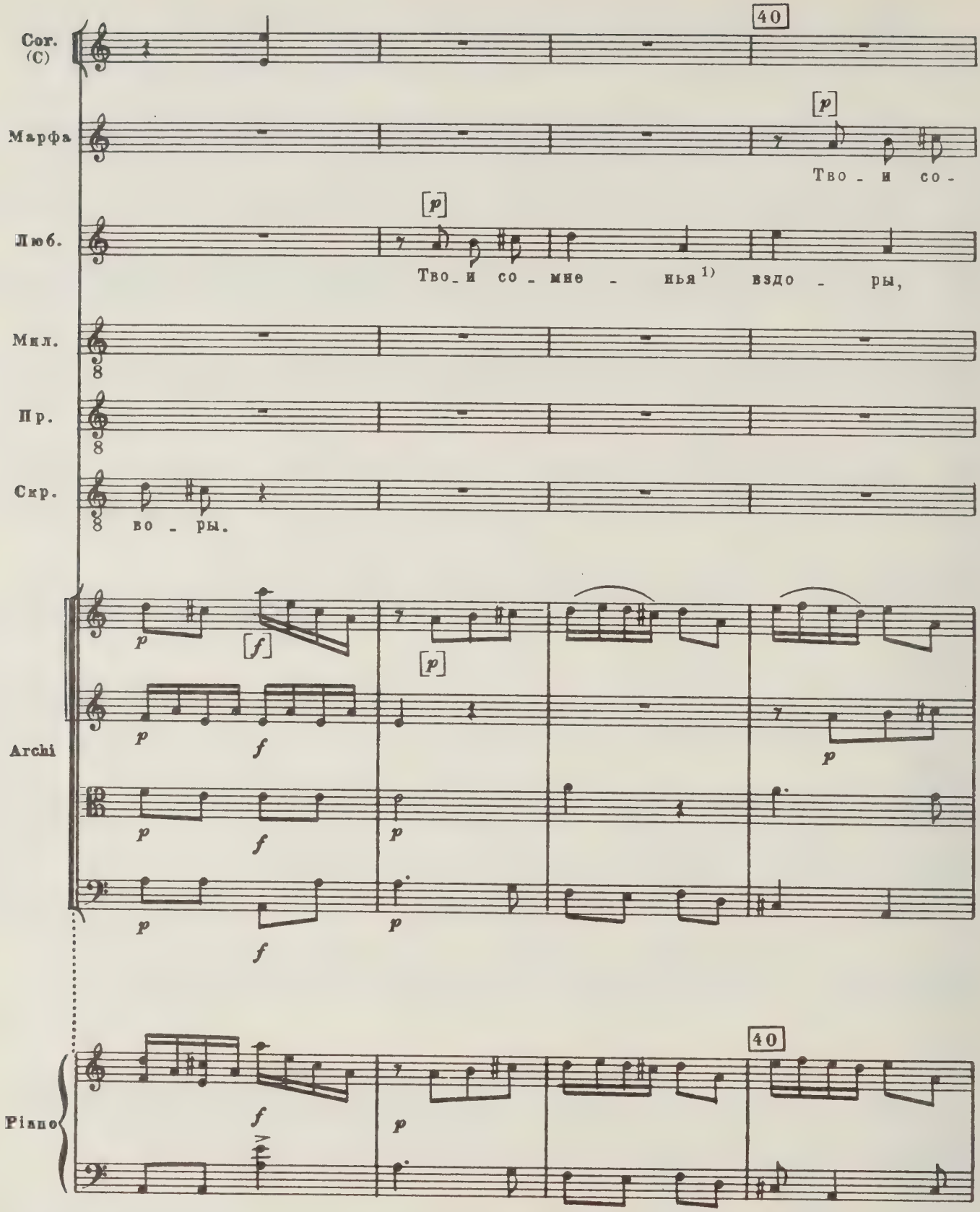

Cor. (C)
a2
Марфа
[mf]
ско_ры.
Тво_и ре_шень_я о_чень
Люб.
[p]
Тво_и ре_шень_я о_чень ско_ры.
Мил.
[p]
8
Тво_и ре_шень_я о_чень ско_ры.
Ир.
[mf]
8
ско_ры.
Тво_и ре_шень_я о_чень
Скр.
8
Archi
Piano


20
Cor. (C)
Марфа
ско_ры. Ме - чта тво - ей то го - ло - вы, тво -
Люб.
Ме - чта тво - ей то го - ло - вы, тво -
Мил.
Ме - чта тво - ей то го - ло - вы, тво -
Шр.
ско_ры. Ме - чта тво - ей то го - ло - вы, тво -
Скр.
Archi
20
Piano

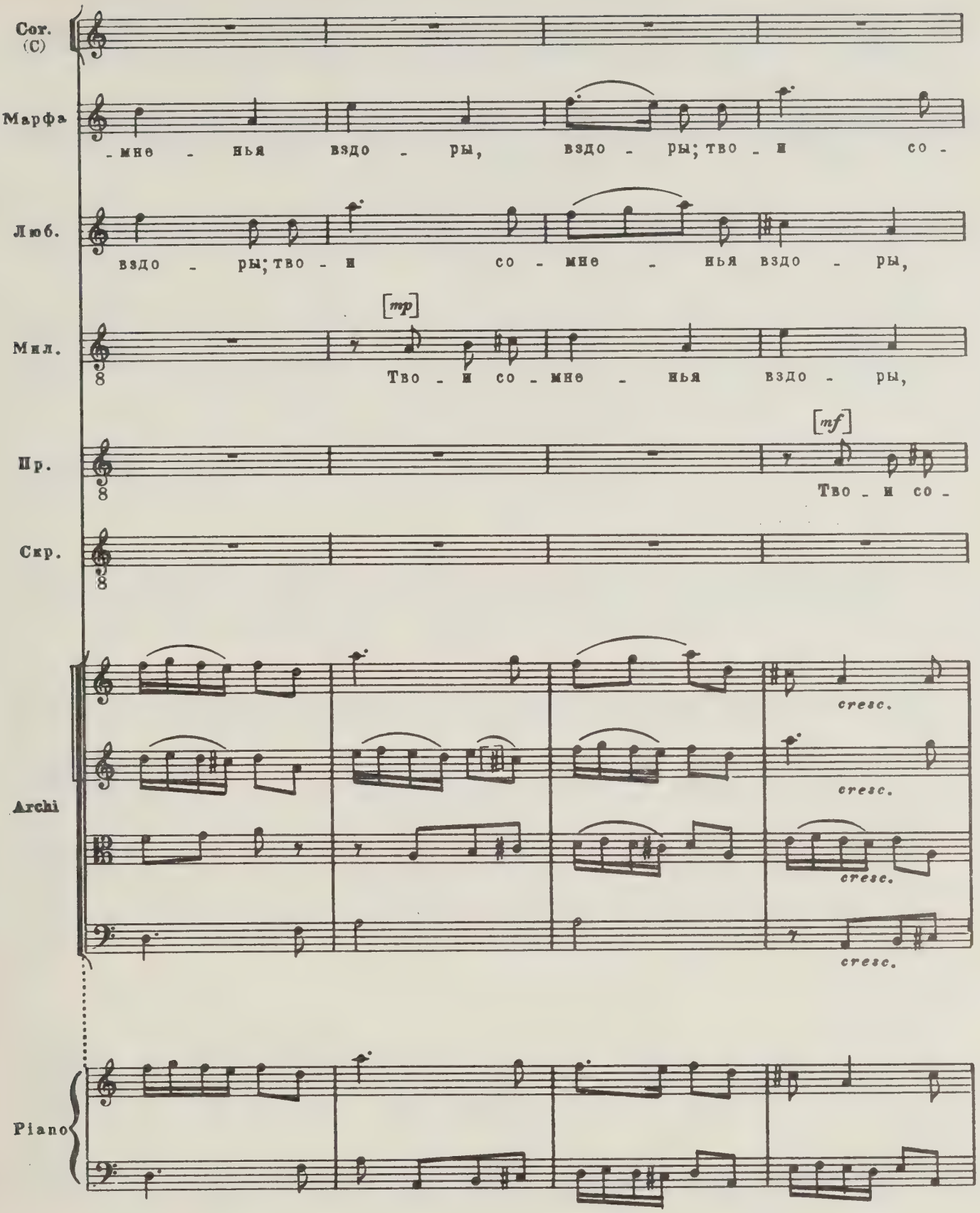

Сог. (С)
Марфа
-ей то го-ло-вы. Ме-чта тво-ей то го-ло-
Люб.
-ей то го-ло-вы. Ме-чта тво-ей то го-ло-
Мил.
-ей то го-ло-вы. Ме-чта тво-ей то го-ло-
Пр.
-ей то го-ло-вы. Ме-чта тво-ей то го-ло-
Скр.
Archi
Piano

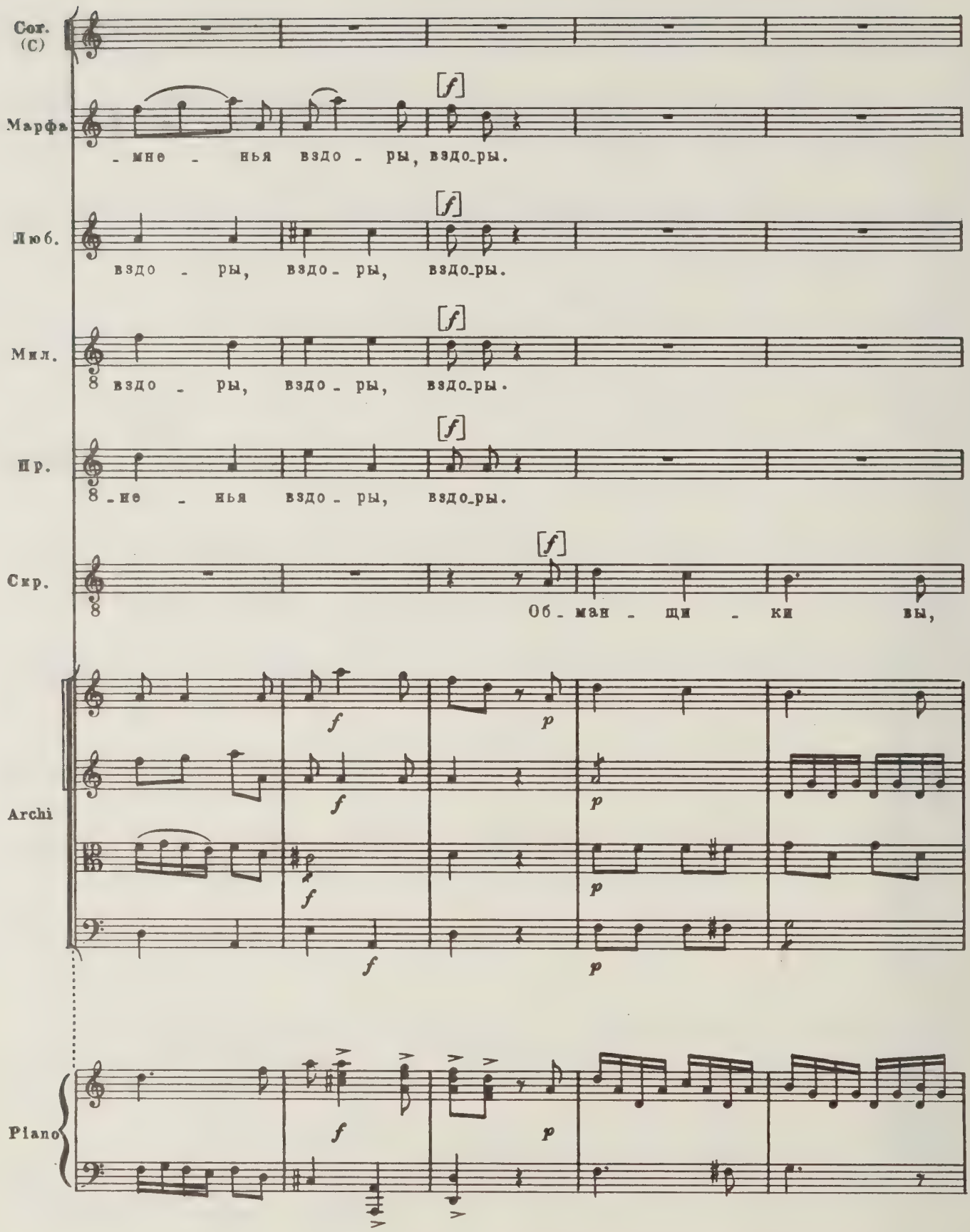

30
Cor. (C)
Марфа
- вы, тво - ей то го - ло - вы.
Люб.
- вы, тво - ей то го - ло - вы.
Мил.
- вы, тво - ей то го - ло - вы.
Пр.
- вы, тво - ей то го - ло - вы.
Скр.
Archi
30
Piano

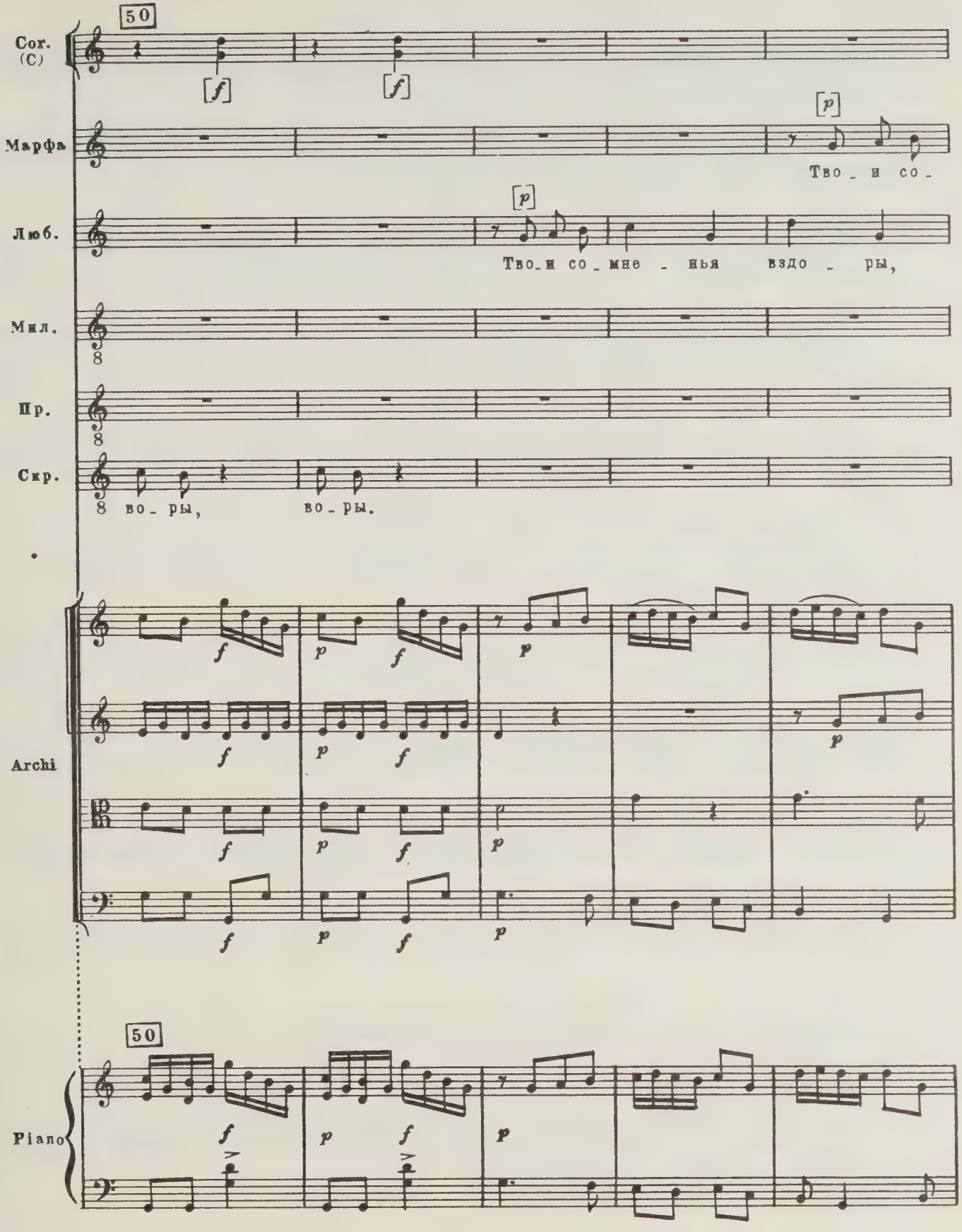

Cor. (C)
Марфа
Люб.
Мил.
Пр.
Скр.
[f]
Об_ман _ щи _ ки вы, во _ ры,
Archi
Piano
p
f

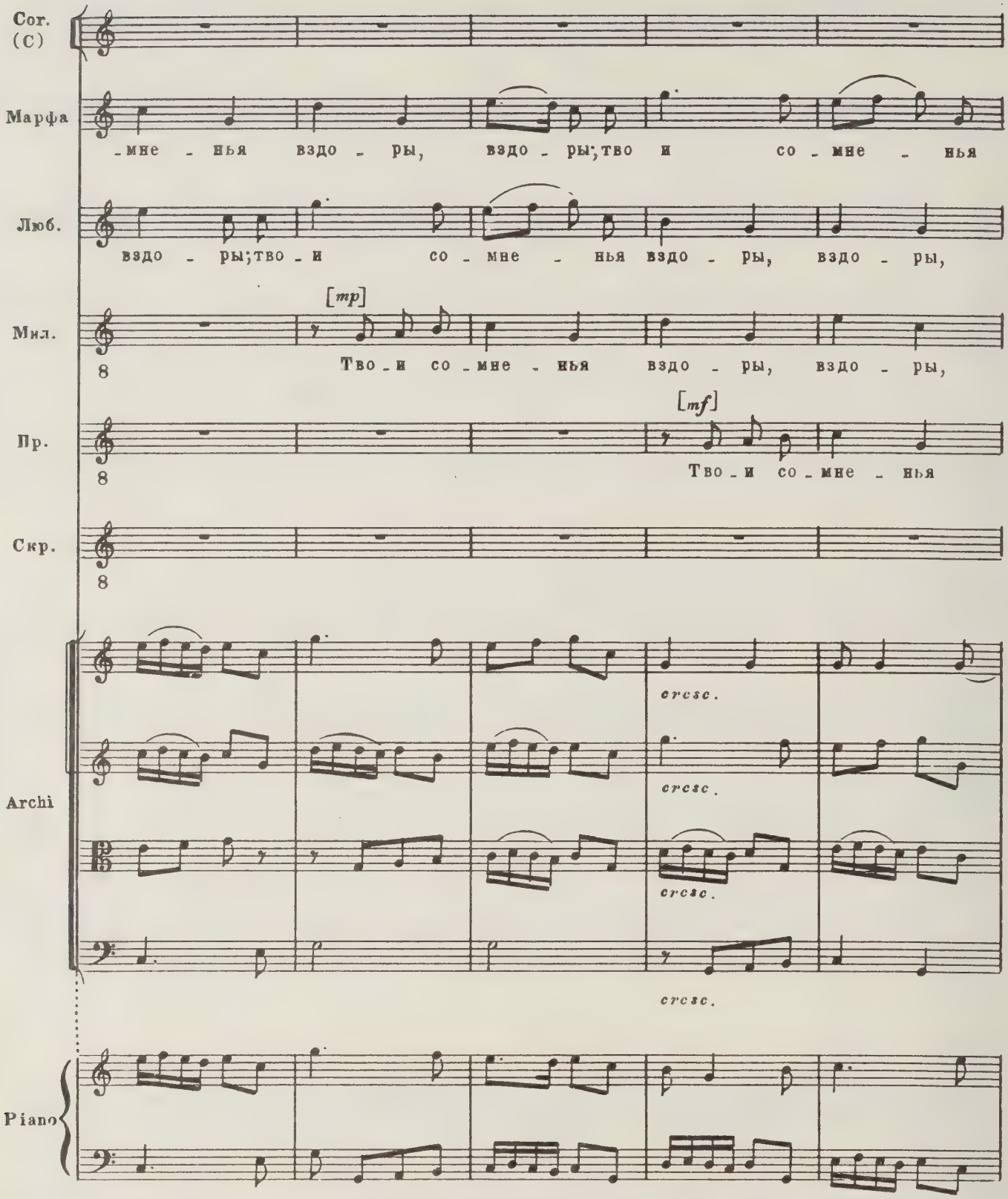


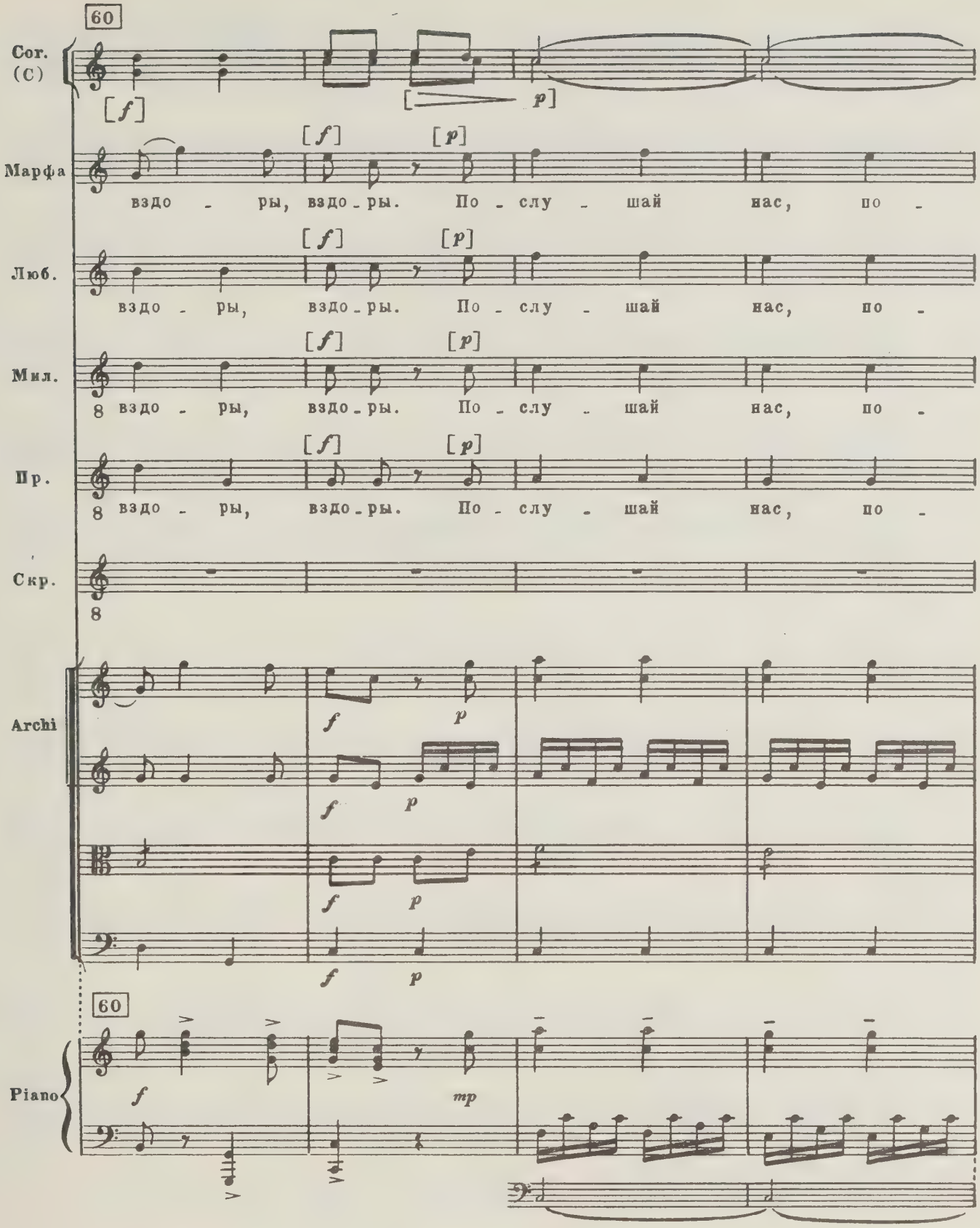
[1] В рукописной партитуре: „сумненья“

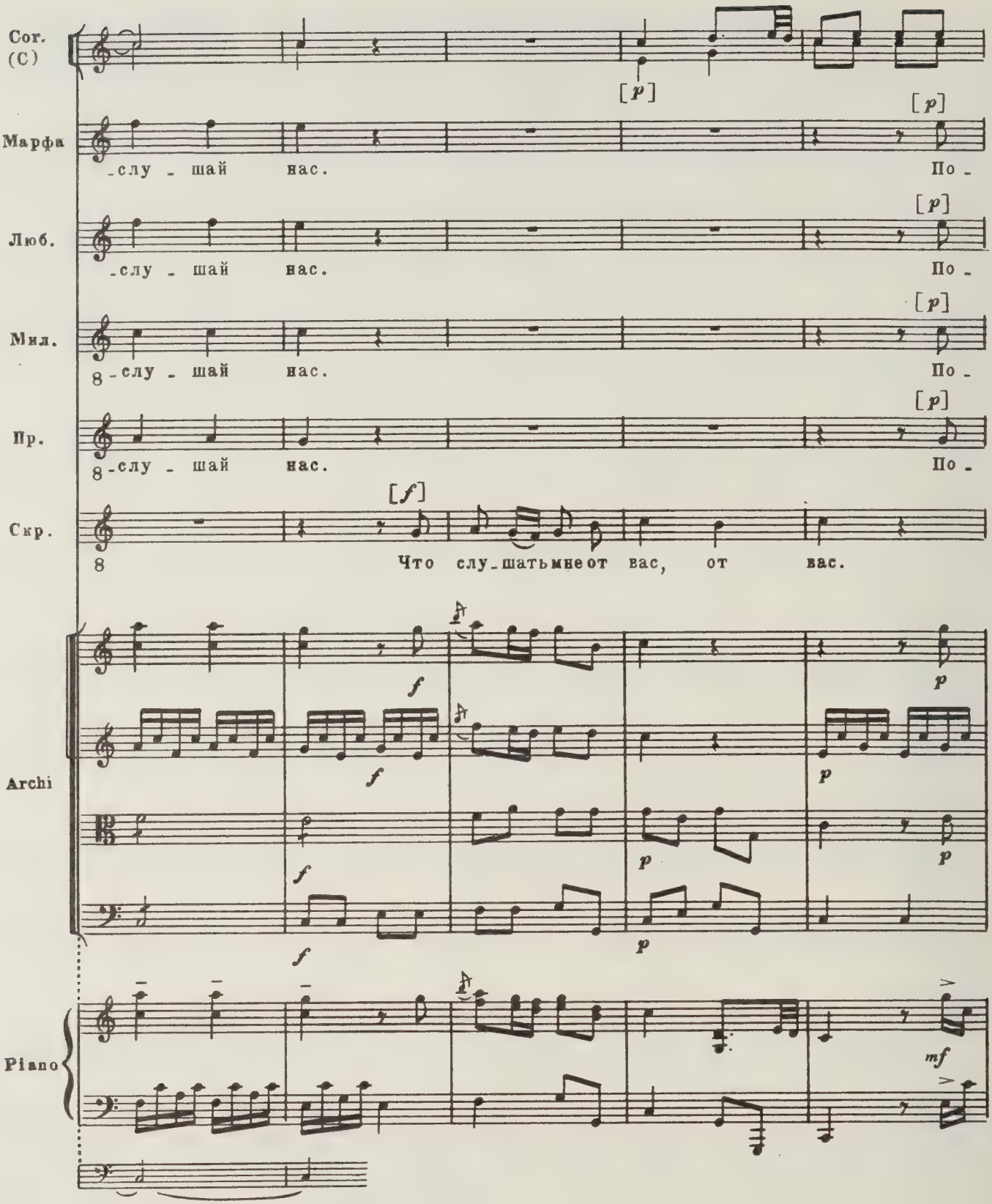

Сох.
(С)
Марфа
- мне - нья вздо - ры, вздо - ры; тво - и со -
Люб.
вздо - ры; тво - и со - мне - нья вздо - ры,
[mp]
Мил.
Тво - и со - мне - нья вздо - ры,
[mf]
Пр.
Тво - и со -
Скр.
Archi
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
Piano

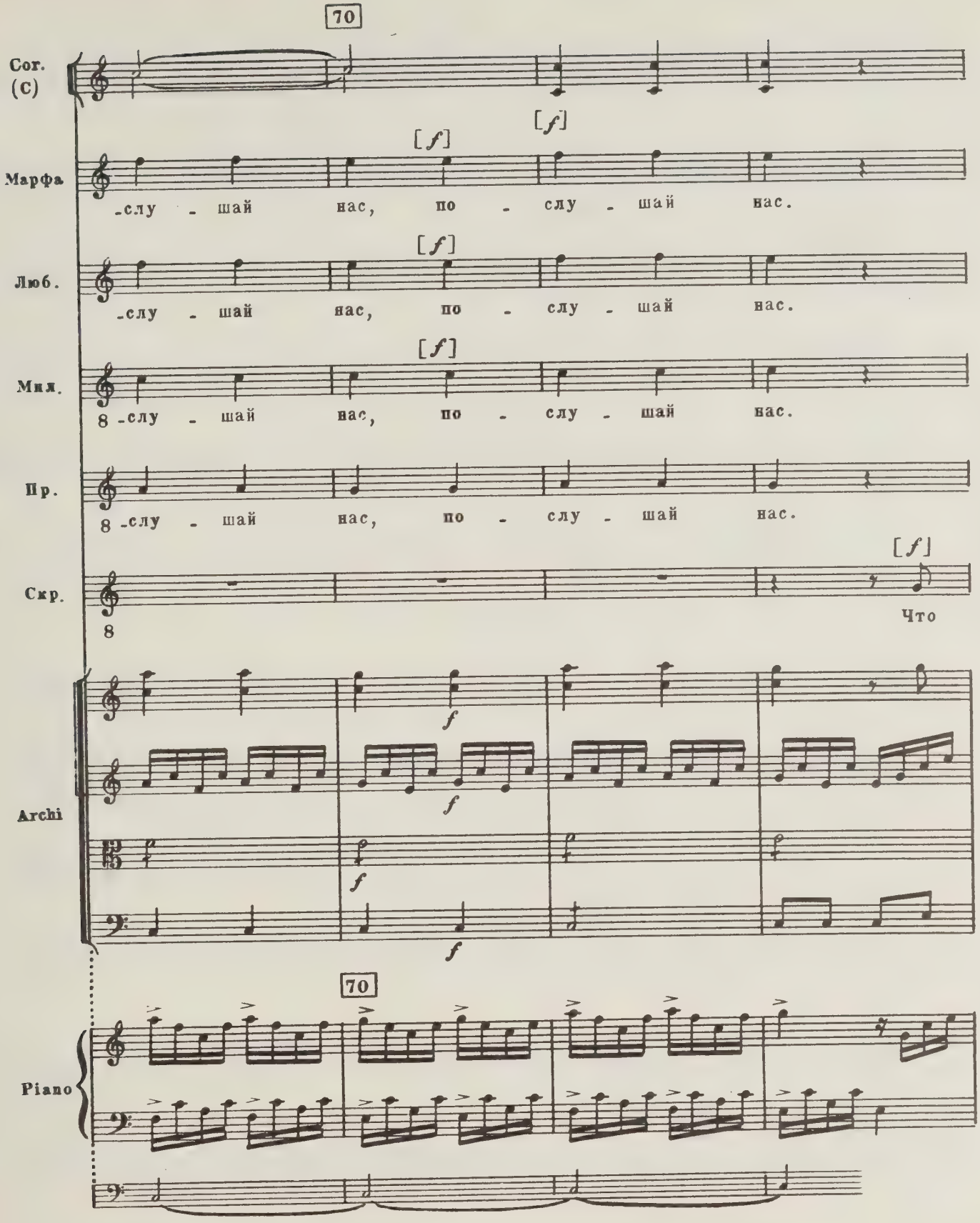

Сог. (С)
Марфа
- мне - нья вздо - ры, вздо_ры.
Люб.
вздо - ры, вздо - ры, вздо_ры.
Мил.
вздо - ры, вздо - ры, вздо_ры.
Пр.
- не - нья вздо - ры, вздо_ры.
Скр.
Об - ман - щи - ки вы,
Archi
Piano

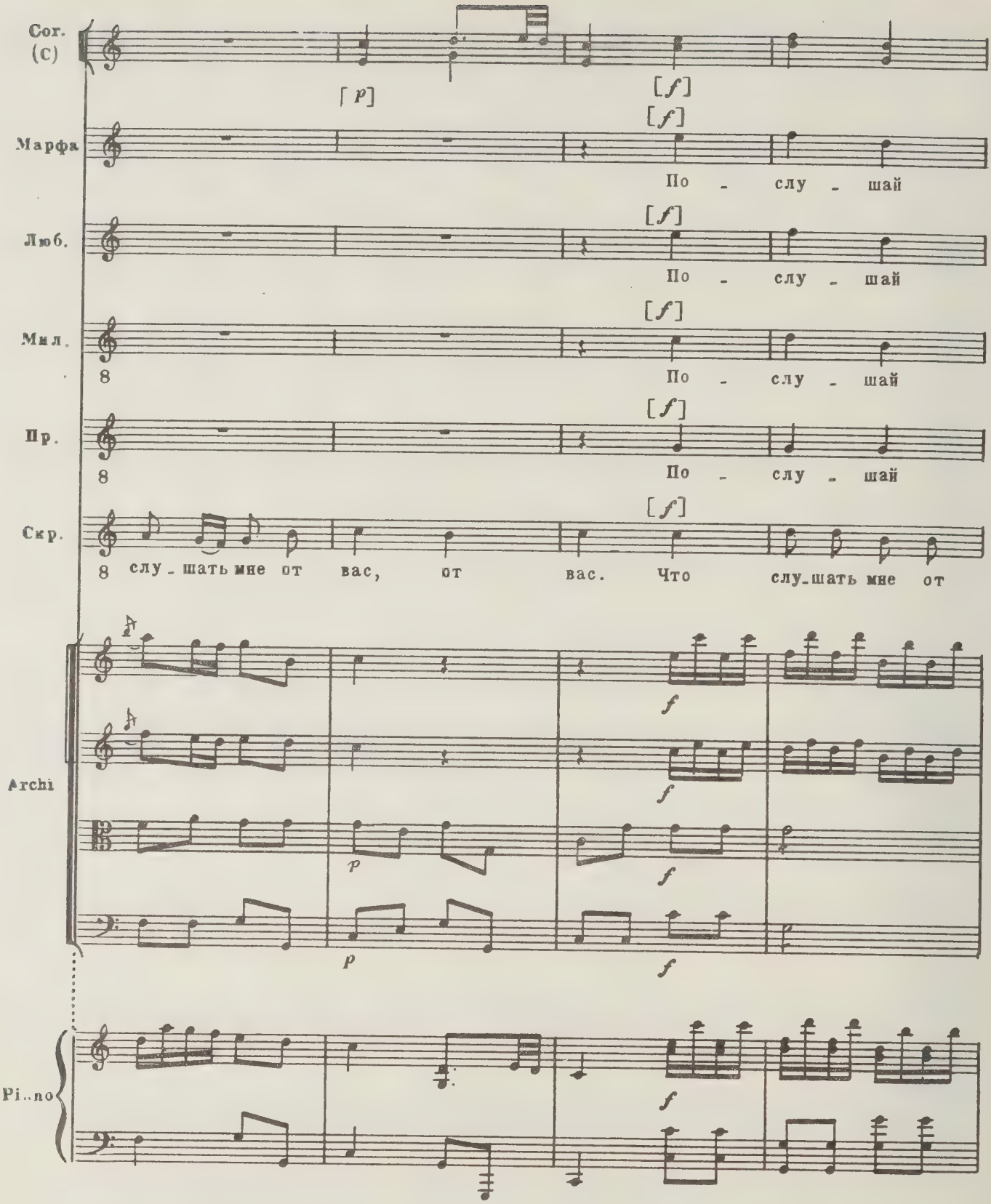

50
Cor. (C)
[f]
[f]
Марфа
[p]
Тво_и со_
Люб.
[p]
Тво_и со_мне_нья вздо_ры,
Мил.
Шр.
Скр.
во_ры, во_ры.
Archi
50
Piano

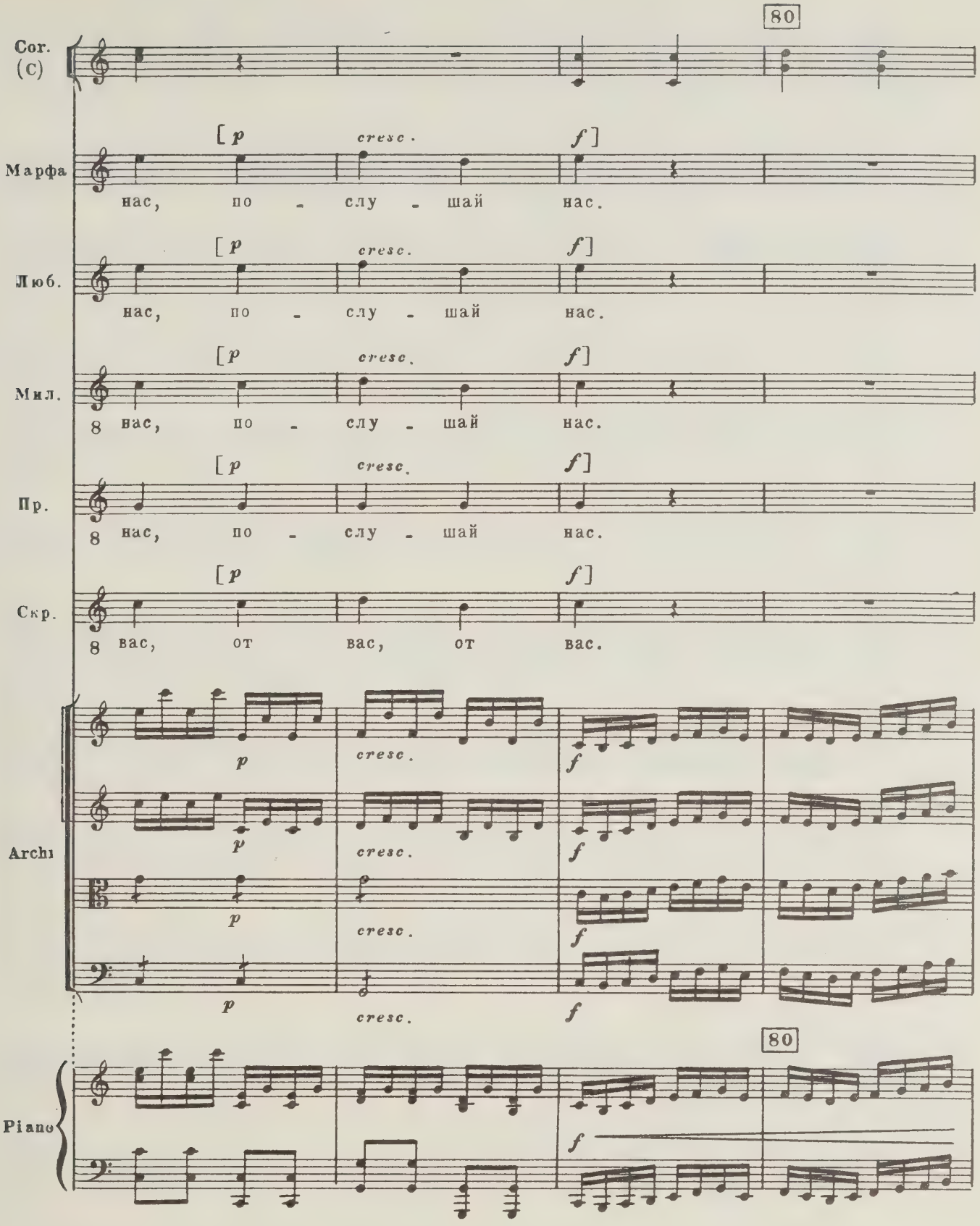

Cor. (C)
Марфа
-мне - нья вздо - ры, вздо - ры; тво и со - мне - нья
Люб.
вздо - ры; тво - и со - мне - нья вздо - ры, вздо - ры,
Мил.
[mp]
Тво - и со - мне - нья вздо - ры, вздо - ры,
Пр.
[mf]
Тво - и со - мне - нья
Скр.
Archi
cresc.
Piano

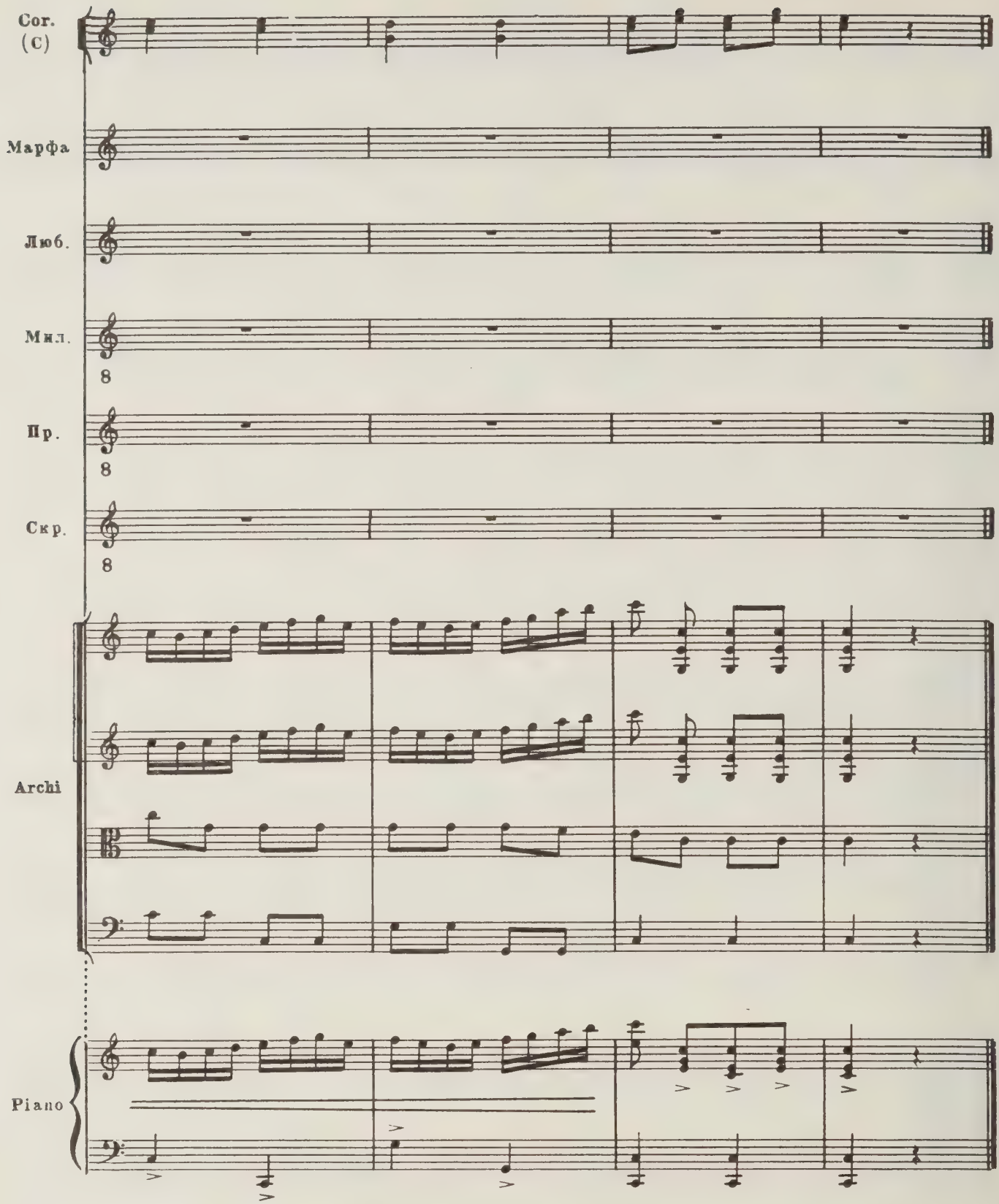

60
Cor. (C)
[f]
[p]
Марфа
[f] [p]
вздо - ры, вздо - ры. По - слу - шай нас, по -
Люб.
[f] [p]
вздо - ры, вздо - ры. По - слу - шай нас, по -
Мил.
[f] [p]
вздо - ры, вздо - ры. По - слу - шай нас, по -
Пр.
[f] [p]
вздо - ры, вздо - ры. По - слу - шай нас, по -
Скр.
Archi
f p
Piano
60
f
mp


Cor. (C)
Марфа
-слу - шай нас.
По -
Люб.
-слу - шай нас.
По -
Мил.
-слу - шай нас.
По -
Пр.
-слу - шай нас.
По -
Скр.
Что слу-шать мне от вас, от вас.
Archi
Piano


70
Cor. (C)
[f]
Марфа
-слу - шай нас, по - слу - шай нас.
Люб.
-слу - шай нас, по - слу - шай нас.
Мил.
-слу - шай нас, по - слу - шай нас.
Пр.
-слу - шай нас, по - слу - шай нас.
Скр.
Что
Archi
f
Piano
70


Сог. (С)
Марфа
Любв.
Мил.
Пр.
Скр.
Archi
Pi..no
[p]
[f]
По - слу - шай
8
слу - шать мне от вас, от вас. Что слу - шать мне от


80
Cor. (C)
Марфа
[p cresc. f]
нас, по - слу - шай нас.
Люб.
[p cresc. f]
нас, по - слу - шай нас.
Мил.
[p cresc. f]
нас, по - слу - шай нас.
Пр.
[p cresc. f]
нас, по - слу - шай нас.
Скр.
[p f]
вас, от вас, от вас.
Archi
p cresc. f
Piano
80
f


Cor.
(C)
Марфа
Люб.
Мил.
8
Пр.
8
Скр.
8
Archi
Piano

Скрягин *к Миловиду.*

Что ты за человек? откуда ты пришол? к кому? за чем?

Миловид.

Я имею крайнюю нужду.

Скрягин.

Крайнюю нужду до моей племянницы? *К Марфе.* А вашему сиятельству не стыдно ли с слугою обниматься.

Марфа.

Я не слугу, да тебя обнимала.

Скрягин.

Меня!... да меня здесь не было.

Марфа.

Ты всегда со мною. *Указывает на сердце.* Вот тут.

Скрягин *к Миловиду.*

Поди, поди щеголёк: какая тебе нужда до племянницы?

Миловид.

Мне не до племянницы вашей нужда, до вас: а её просил, чтоб она за меня у вас замолвила слово.

Скрягин *в сторону.*

Конечно хочет денег взаймы. Добро пожаловать. Он так смотрит, что много процентов даст. Только чтоб графиня не услышала. *К Любиме.* Любима! поди поближе к её сиятельству, позабавь её. *К Миловиду.* Пожалуй ка ко мне. *Отводит ево в сторону.* Кто ты таков?

Миловид.

Я Миловидов.

Скрягин.

Да не сын ли тово, который прошлова года скончался?

Миловид.

Сын сударь.

Скрягин.

Не затем ли вы пожаловали, чтоб заплатить, ежели он мне должен?

Миловид.

Помнится он не должен вам.

Скрягин.

Я потерпел бы, хоть и должен.

Миловид.

Я знаю ваше снизхождение, но за то, что батюшка мой...

Скрягин *поднимает с полу упавшие блестки с платья Миловидова и кладет в карман.*

Твоё платье я чаю золотом вышито.

Миловид.

Золотом сударь.

Скрягин.

Вот ето отпоролось, дурно смотреть. *Вынимает ножницы из кармана, обрезывает с платья Миловидова не много шитья и кладет в карман.*

Миловид.

За то что батюшка мой не имел удовольствия быть должным вам; я прошу доставить мне ето щастье под заклад.

Скрягин.

По старой дружбе с отцом твоим изволь; да каков заклад?

Миловид.

Серебряная посуда.

Скрягин.

Всево лутче; не как деревни: лежит себе в сундуке и ничево не говорит. *В сторону.* Можно искусненько и пообрезать.

Миловид.

Да и какое же серебро! такая прекрасная работа, что у ч ничево дурнова нет для глаз. И так теперь остается о процентах условиться.

Скрягин.

Вот люблю; хоть молодой человек, а умён... Надобно во всём порядок... Я не из тех, которые в нужде пристрюнивают молодых людей... да и бог убьёт с приятельским сыном так дурно поступать... Я с рубля на каждый день более полушки не возьму.

Миловид.

Как вам не стыдно!

Скрягин.

Да как етова меньше? Веть менее полушки и монеты нет.

Миловид.

Ето в год придёт без малова капитал на капитал... ето безбожно!

Скрягин *с сердцем.*

Да что же ты шумишь, как в вольной дом зашол. Поди, поди, откуда пришол.

Миловид.

Не горячись, господин Скрягин; ты сам меня обидел, вздумав, что я безщотной.

Скрягин.

Нет, солгал: я никово не обижаю. Мы знаем законы... ты видно прибираешся взять безчестье с меня... так нет.

Марфа.

О чем вы шумите?

Миловид.

Пожалуйте, ваше сиятельство, разберите нас.

Скрягин.

Нет... её сиятельство не в своё дело не вмешается. Поди, поди дружок... что ето? и в своём доме воли нет. Я говорю, что поди вон. *Миловид уходит.*

Скрягин *к Любиме.*

А ты, сударыня моя племянница, приманиваешь только ко мне всякой сброд людей: поди ка в свою комнату, да сиди там... Я тебе прижму хвост.

ЯВЛЕНИЕ VIII.

Скрягин, Марфа, Пролаз.

Скрягин.

Ну, ваше сиятельство, не думал бы я... чтоб вы слугу...

Марфа.

Я тебе говорю, что ты пустое вздумал. Ты меня обижаешь...

Скрягин.

Да растолкуйте мне...

Марфа.

Ты за своё низкое подозрение не достоин изъяснения. Мне надобно пожать плечами, плюнуть и итти прочь.

Скрягин.

Постойте. Я виноват. Ваше сиятельство...

Марфа.

Как! чтоб я лучами моего сиятельства обняла темноту низкой породы Пролаза!

Скрягин.

Етова быть не может... мне за суетами так показалось.

Марфа.

Нет, не показалося, ето было; да как было? говоря с ним о моей любви к тебе, я так забылася, что думала ты стоишь передо мною, и обняла ево.

Пролаз.

Видишь ли, барин, как ето случилось:... она так тебя любит, хотя бы осёл стоял на моём месте, и ево бы обняла, думая, что ты.

Скрягин *к Марфе.*

Ох! я виноват, матушка ваше сиятельство, пред тобою! Ох виноват! Чем заслужить?

Марфа.

Одной любовью; я больше ничево не требую.

Скрягин *низко кланяясь.*

Как я щастлив! *К Пролазу.* Поди запри вороты замком и никово не пускай. *Пролаз уходит.*

Марфа.

Как пристал етот кафтан!... как ты в нём статен, пригож!

Скрягин.

Много милости... кабы не хлопоты, ябы таки чему быть; а ето суеты меня изсушили... Плохо жить недостаточным людям... везде сам суйся, такая нужда, что и господи не приведи.

Марфа.

От етова и богатые не избегнут. Я таки имею достаток; но теперь...

Скрягин *нахмурясь в сторону.*

Чорт меня дёрнул о недостатках говорить.

Марфа.

Когда же нашей свадьбе быть, вы и не подумаете?

Скрягин *с улыбкою.*

Я всечасно всей моей душой, всеми чувствами готов.

Марфа.

Да к етому не одна душа и не одне чувства надобны.

Скрягин *с улыбкою.*

Знаю, знаю матушка, ваше сиятельство. Да веть кажется я не так дряхл.

Марфа.

Я ето вижу и видя радуюсь. Да... етова всё ещо мало для свадьбы... Мы в свете живём, моя душа!... Из деревень ко мне еще не бывали... Денег нет.

Скрягин *нахмурясь.*

Екая беда! нынече ничево говорить не льзя... Чем ни начни, всё на деньги кончится.

Марфа.

Как мне хочется за вас за муж!

Скрягин *улыбаясь.*

Матушка ваше сиятельство, не поверишь, как и мне хочется жениться!

Марфа.

Проклятые мои люди всё та из деревни не бывали.

Скрягин.

Что они так долго мешкают?

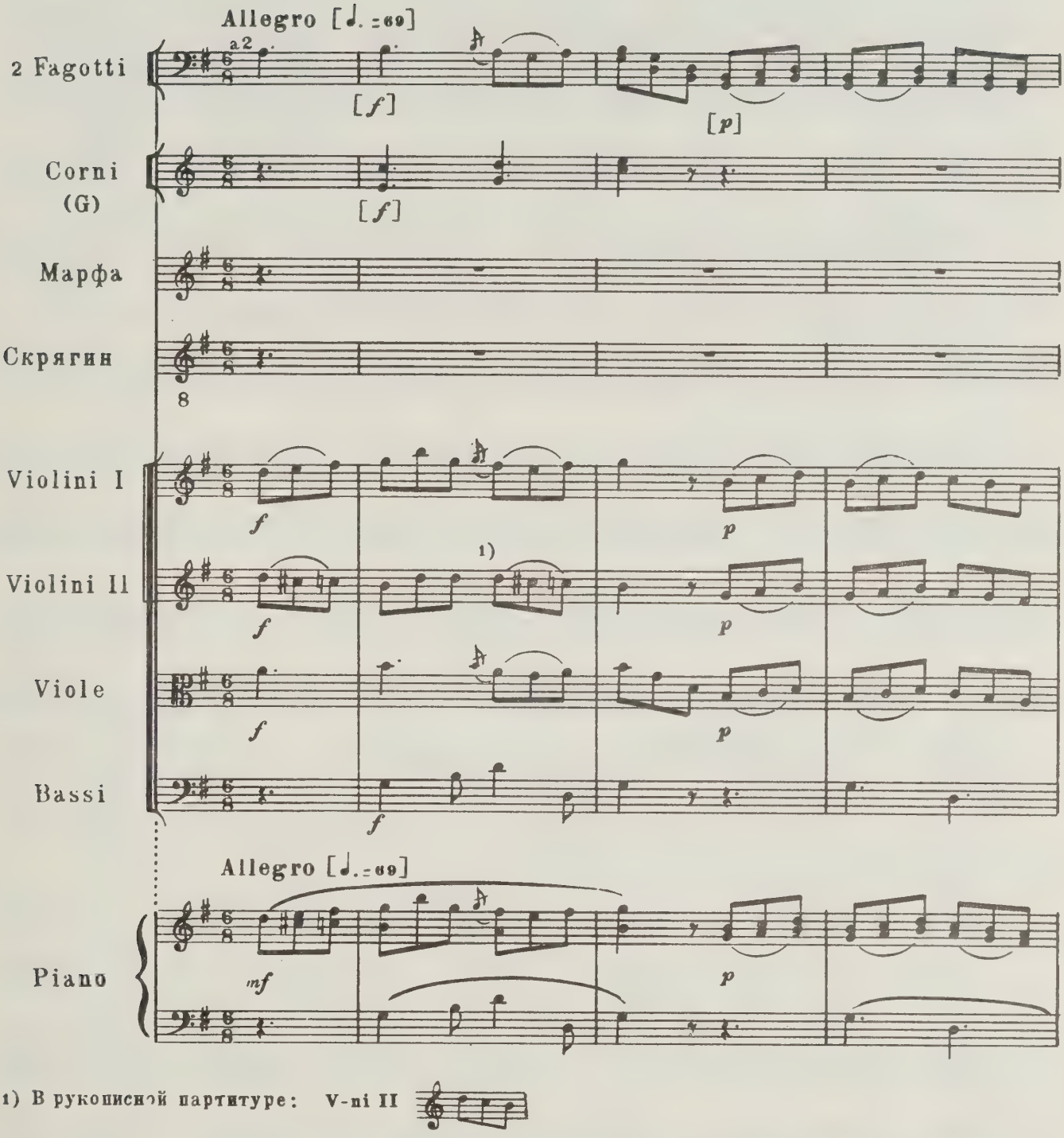
Марфа.

Сами разсудите, как далеко!... близ Китая... не можно ли...

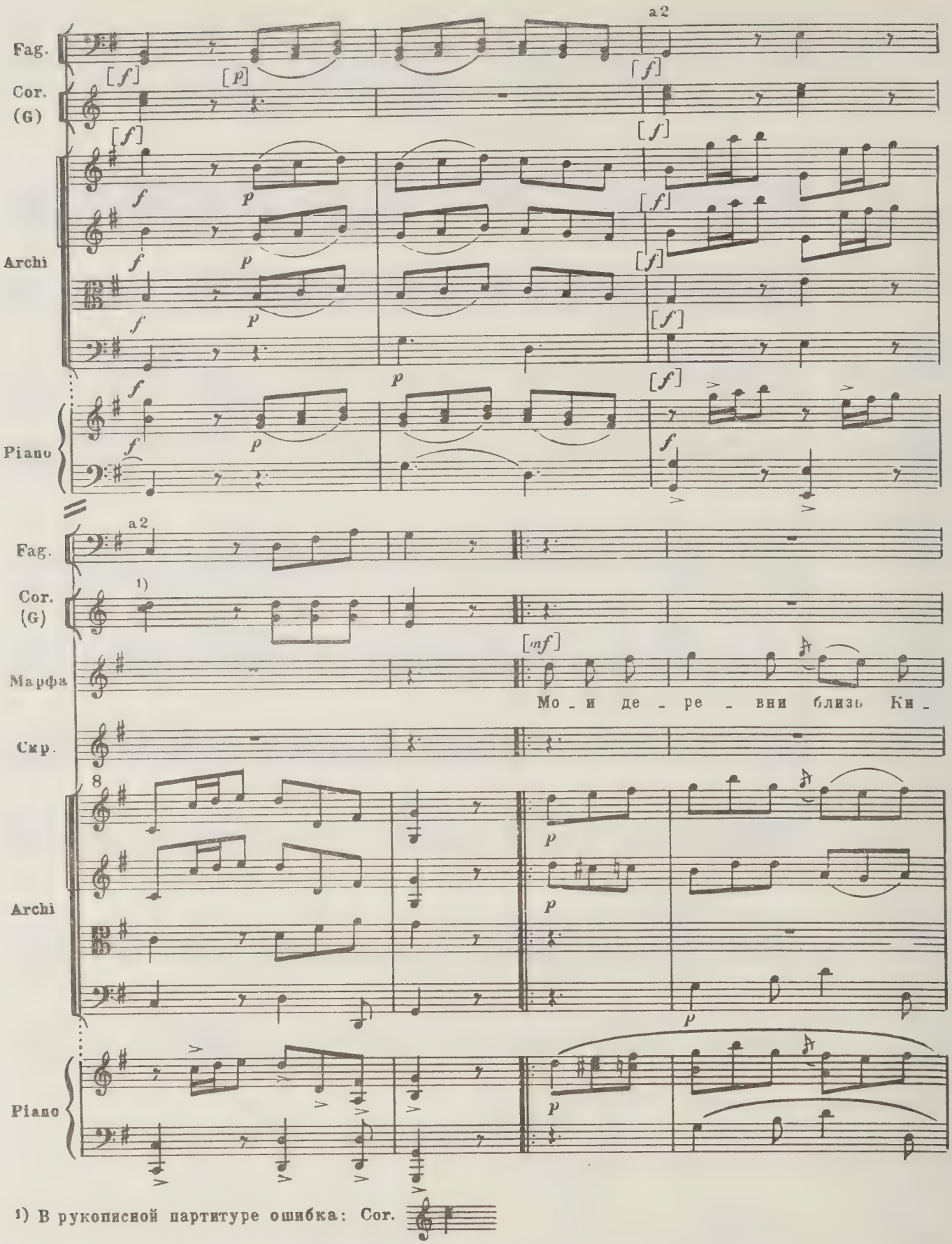
Скрягин.

Перестанем говорить о ваших деревнях; ...а лутче о том, как мы друг друга любим.

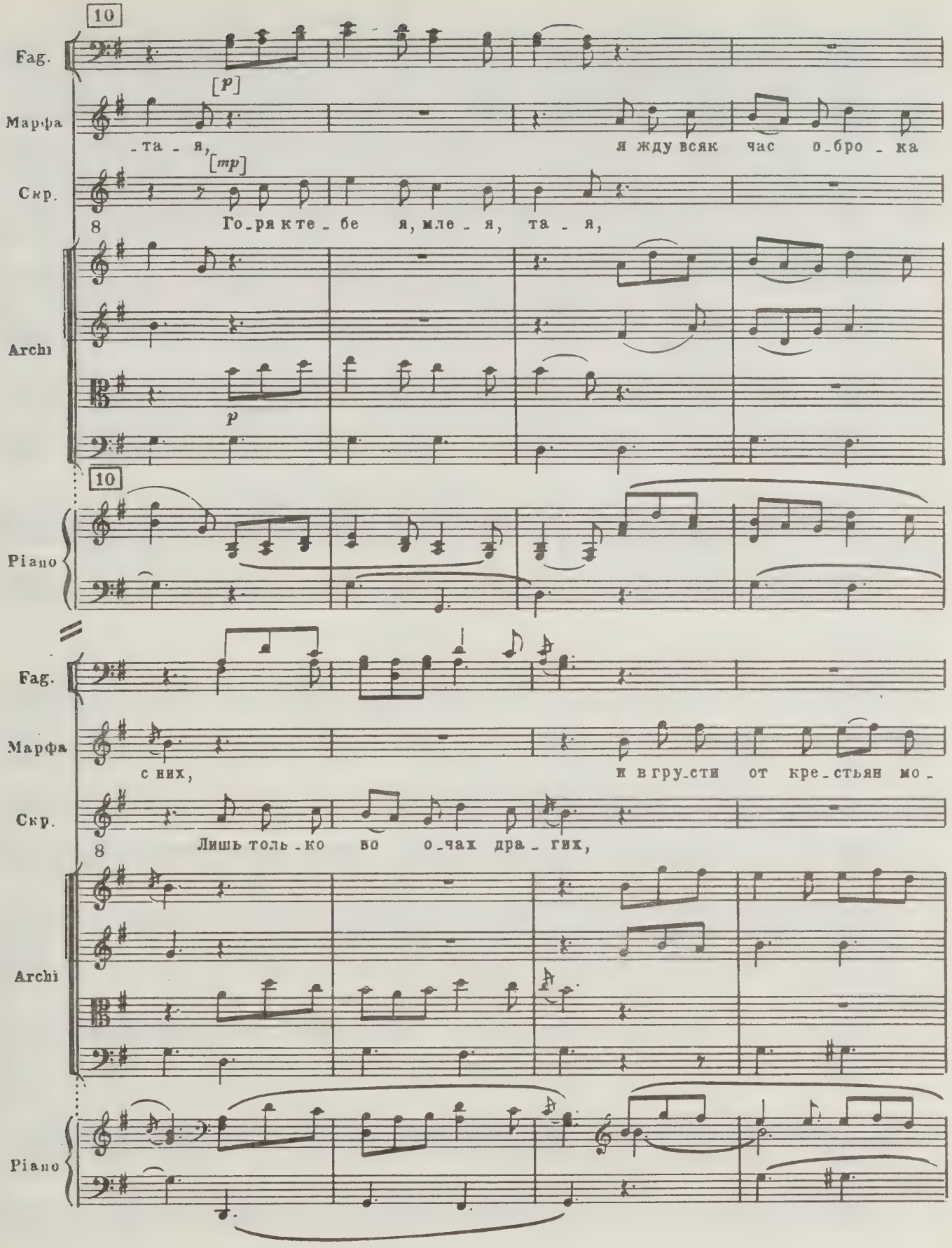
8. [Дуэт: Марфа, Скрягин]

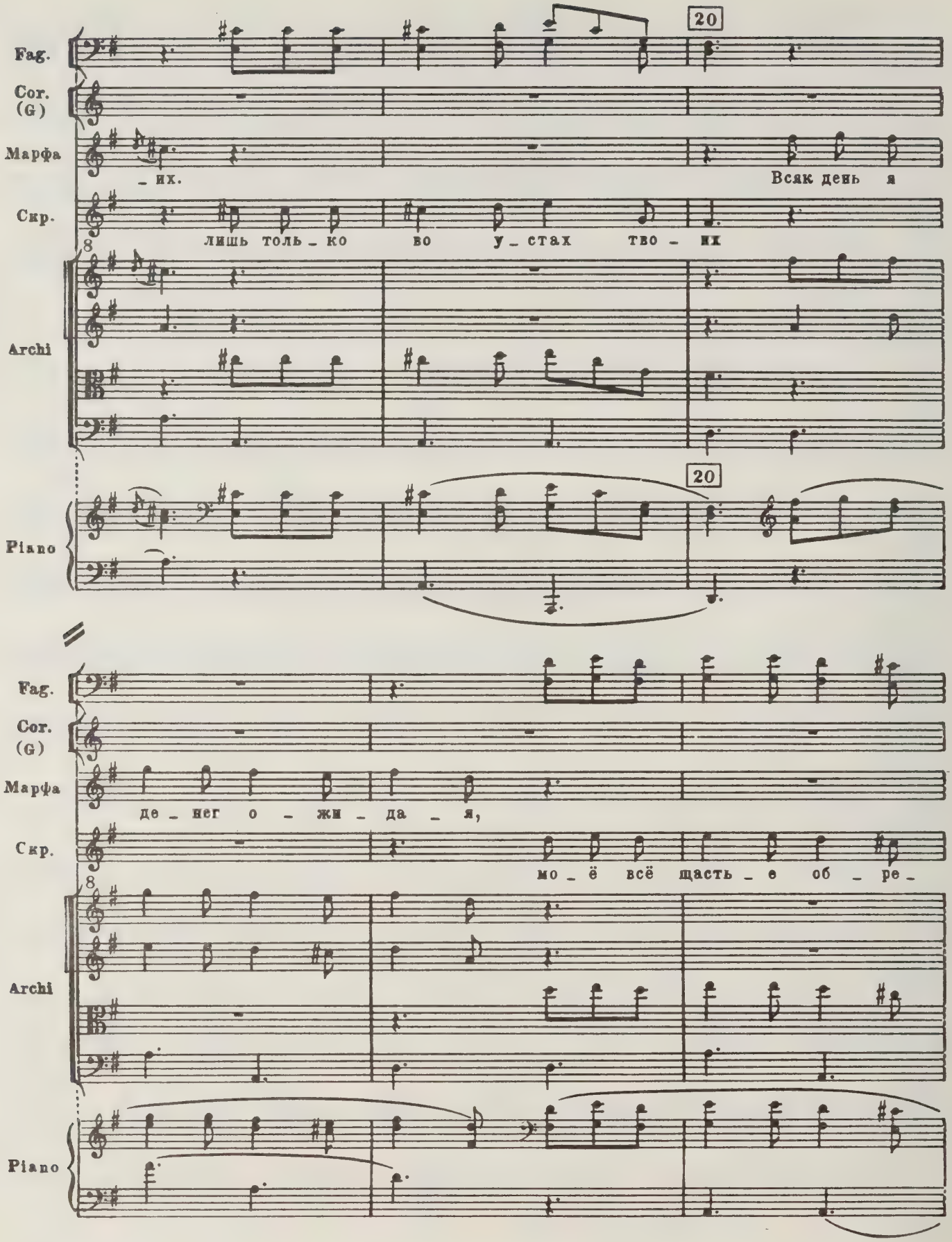


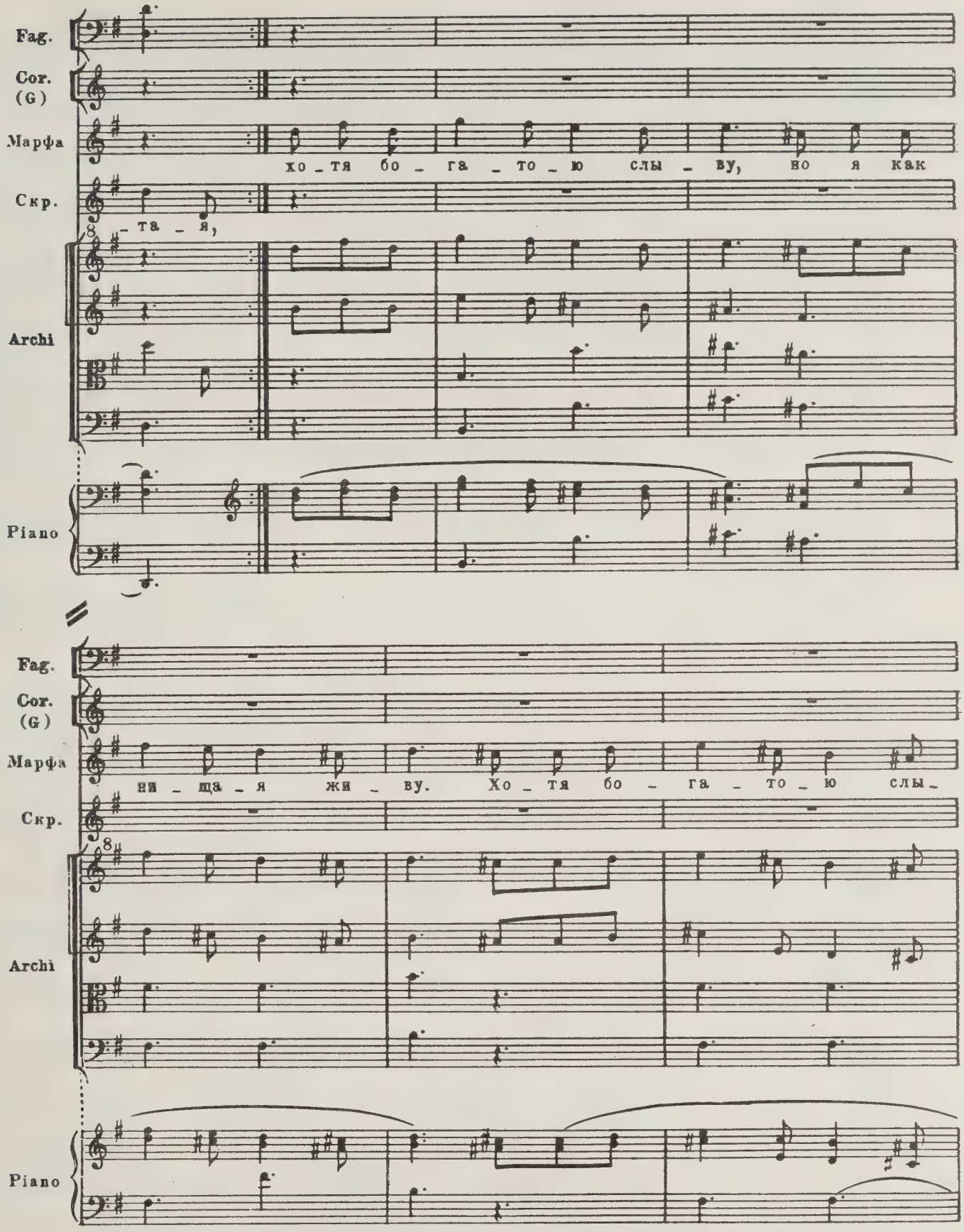
1) В рукописной партитуре: V-ni II

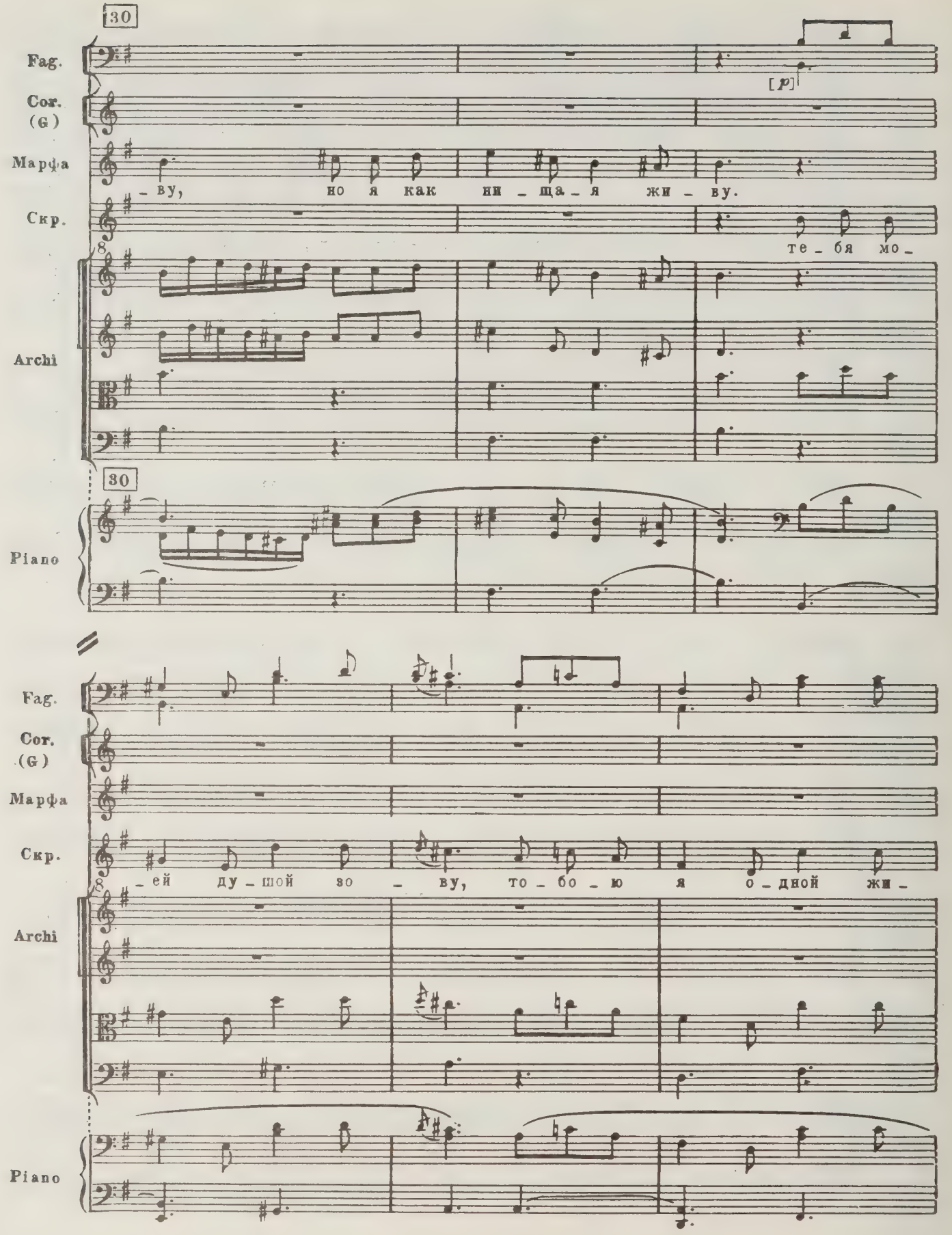


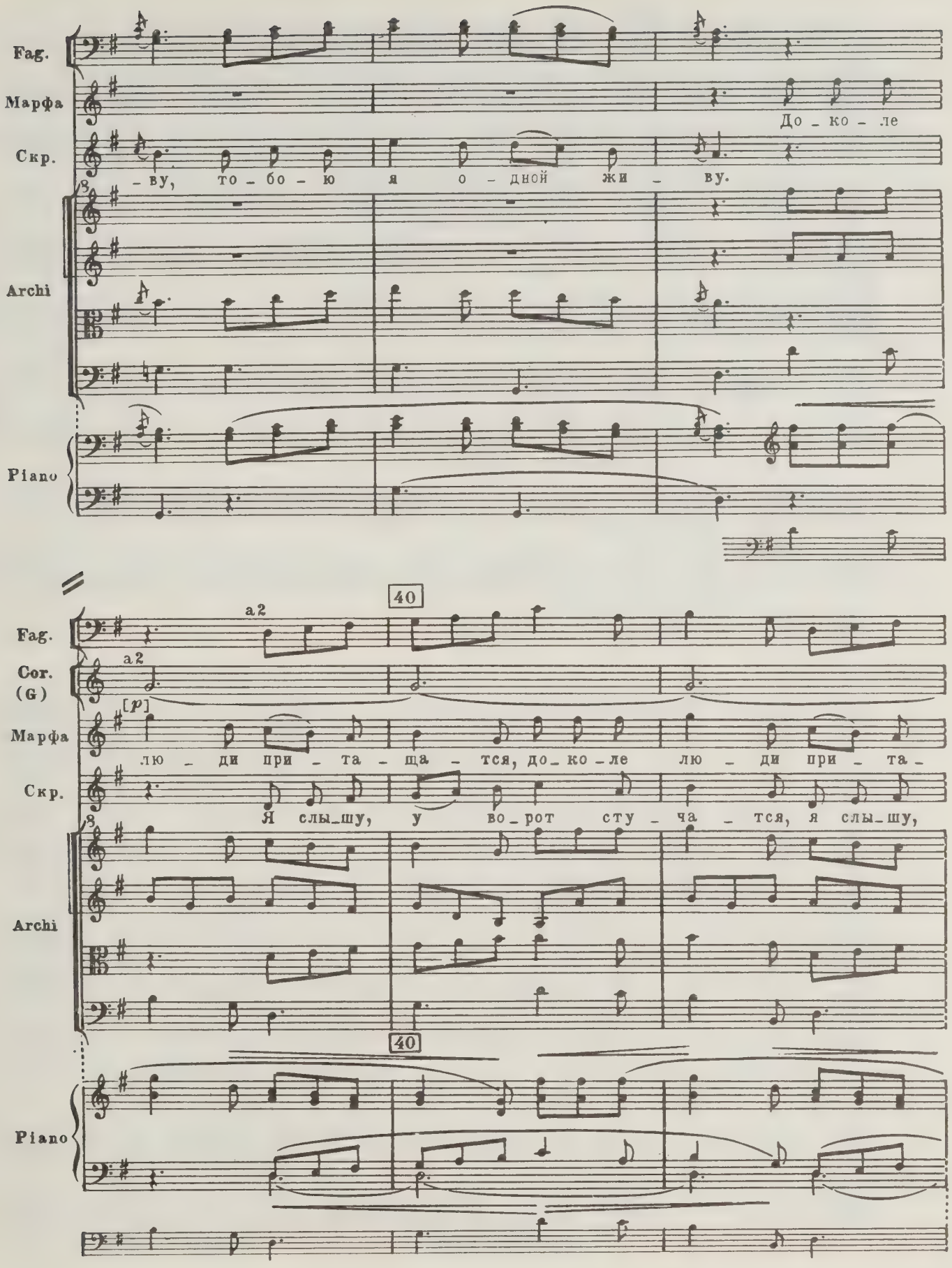
1) В рукописной партитуре ошибка: Cor.

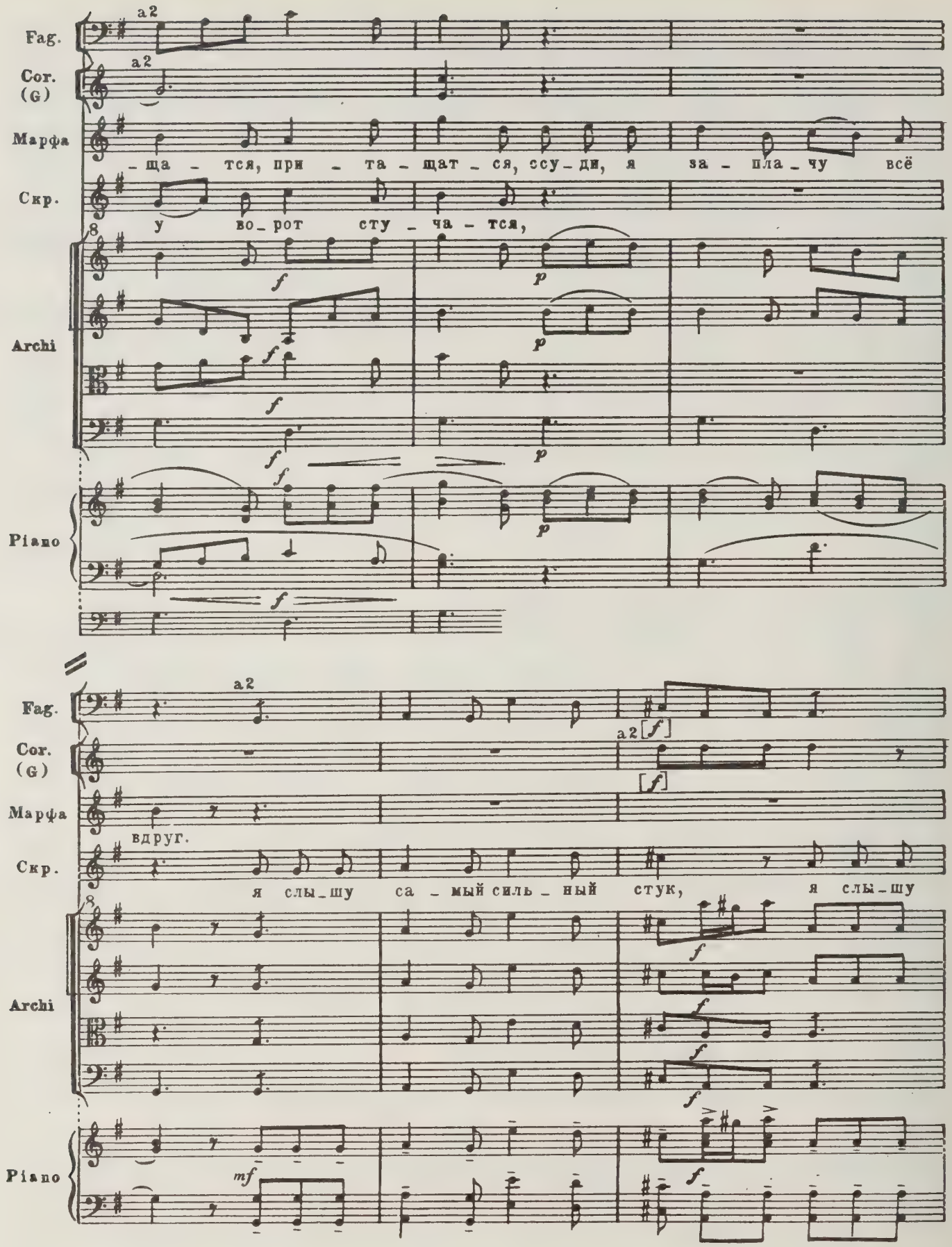

10
Fag.
[p]
Марфа
-та - я,
я жду всяк час о-бро - ка
[mp]
Скр.
8
Го-ря к те - бе я, мле - я, та - я,
Archi
p
10
Piano
Fag.
Марфа
с них,
и в гру-сти от кре-стьян мо -
Скр.
8
Лишь толь-ко во о-чах дра - гих,
Archi
Piano

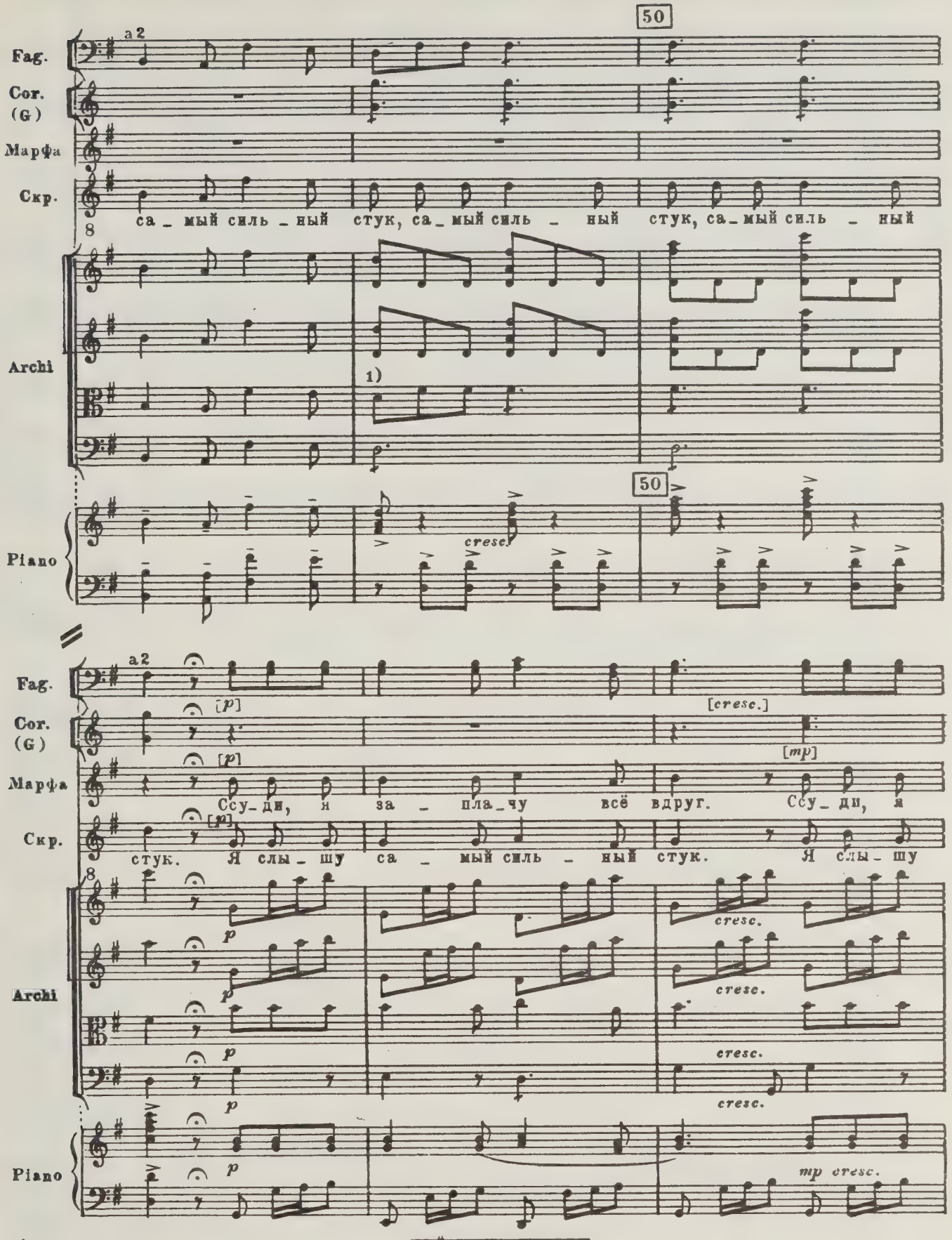

Fag.
Cor. (G)
Марфа
Скр.
Archi
Piano
20
_ их.
Всяк день я
лишь толь _ ко во у _ стах тво _ их
де _ нег о _ жи _ да _ я,
мо _ ё всё щасть _ е об _ ре _


Fag.
Cor. (G)
Марфа
Скр.
Archi
Piano
хо _ тя бо _ га _ то _ ю слы _ ву, но я как
_ та _ я,
ня _ ща _ я жи _ ву. Хо _ тя бо _ га _ то _ ю слы _

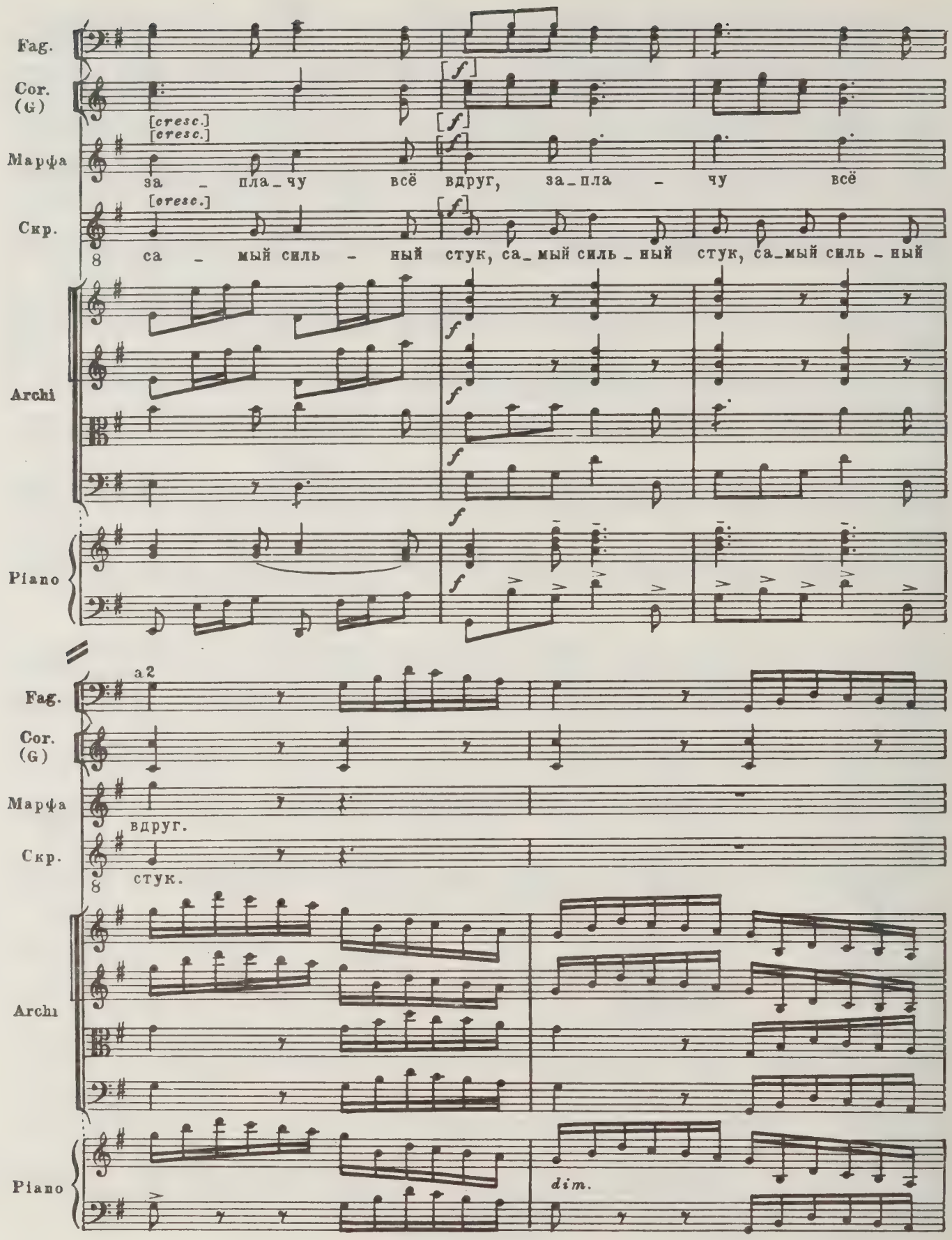

30
Fag.
Cor. (G)
Марфа
Скр.
Archi
Piano
[p]
- ву, но я как ни - ща - я жи - ву.
те - бя мо -
30
- ей ду - шой зо - ву, то - бо - ю я о - дной жи -

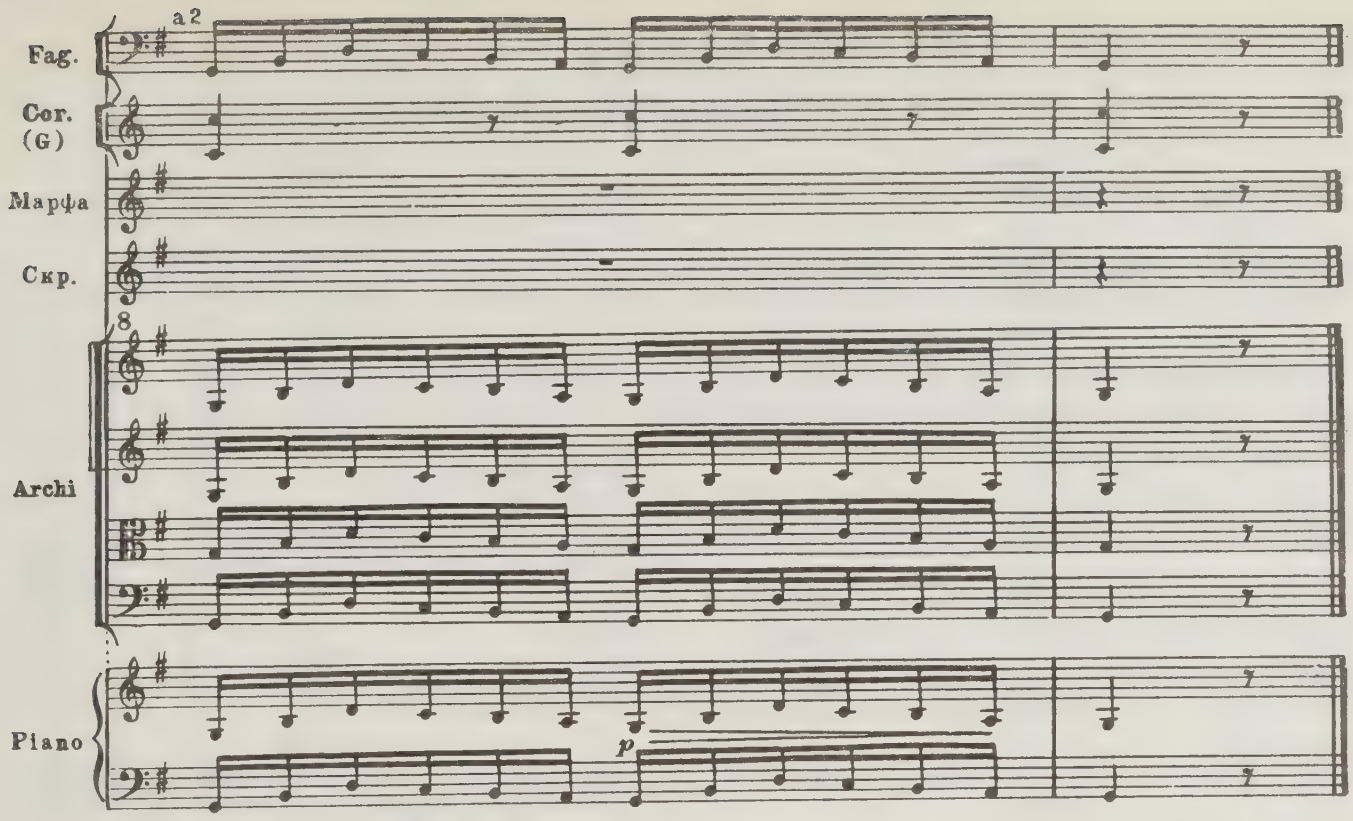

Fag.
Марфа
До _ ко _ ле
Скр.
_ ву, то _ бо _ ю я о _ дной жи _ ву.
Archi
Piano
40
a2
Fag.
a2
Cor.
(G)
[p]
Марфа
лю _ ди при _ та _ ща _ тся, до _ ко _ ле лю _ ди при _ та _
Скр.
Я слы_шу, у во_рот сту _ ча _ тся, я слы_шу,
Archi
40
Piano


Fag.
Cor. (G)
Марфа
Скр.
Archi
Piano
a2
– ща – тся, при – та – щат – ся, ссу – ди, я за – пла – чу всё
у во – рот сту – ча – тся,
f
p
вдруг.
я слы – шу са – мый силь – ный стук, я слы – шу
mf



1) В рукописной партитуре ошибка: V-le


Fag.
Cor. (G)
[cresc.]
[cresc.]
Марфа
за _ пла _ чу всё вдруг, за _ пла _ чу всё
[cresc.]
Скр.
8
са _ мый силь _ ный стук, са _ мый силь _ ный стук, са _ мый силь _ ный
Archi
Piano
a2
Fag.
Cor. (G)
Марфа
вдруг.
Скр.
8
стук.
Archi
Piano
dim.



Скрягин хочет уйти.

Марфа *останавливая ево.*

Постой, Скрягин! недостойный любви такой графини, как я! преподлой человек!... Вот как ты меня любишь! Ты говоришь, что бы жениться на мне, в том всё твоё щастие... да и должно так быть... Любовь унизила меня до тово, что я хочу быть за тобой... я! богатейшая, знатнейшая и может быть и прекраснейшая... Ты ето знаешь; а ты, когда я хочу час нашего брака, час твоево щастия приближить, ты ево отдаляешь; и для чево? для денег... для етова сора, которой ко мне кучами привозят... которым, если выйду за тебя, могу тебя по уши засыпать...

Скрягин.

Да если медными, так веть не много.

Марфа.

Молчи негодной!... золотыми... Хоть тошно мне будет... но на век прости, прескаредной скупец.

Скрягин.

Постой, не погуби меня... будь родная мать... Да сколько тебе надобно... я хошь оборву себя, да найду... изволь, матушка ваше сиятельство... только люби меня... изволь, кое как сколочу сотни две.

Марфа.

Сотни две! мне сотнями руки марать! Нет, ни полушкою меньше не льзя дватцати тысячь рублей.

Скрягин *упадает.*

Ух!... погубила меня... зарезала... съела живова. Н, теперь не свадьбе, разве погребенью моему быть...

Марфа.

Как хочешь... от етова всё зависит.

Скрягин.

Постой... разве по закладной где найду под деревни...

Марфа.

Чтоб я унизилась закладныя писать!... Нет, ето не бывало и быть не может... ето не прилично моему знатному состоянию... Пожалуй, я малинькое обязательство дам... а как из деревни приедут, то всё заплачу... и процентов столько, сколько угодно... Ну! выбирай; или дав мне дватцать тысячь, жениться на мне хоть завтра, или без тово никогда меня не видать. [...] [1]

Уходит.

ЯВЛЕНИЕ IX.

Скрягин *один.*

На час остановись... Ну, пропал я! между двух пропастей по волоску иду... с обеих сторон смерть!... Пролаз! Пролаз!... Екой проклятой, нейдёт... Я думаю, он спит спокойно... и нужды нет, что барина хотят уморить... Гей! Пролаз!

Пролаз *не выходя.*

Чево?

Скрягин.

Да придёшь ли ты сюда?

Пролаз.

Да говори, веть мне и отсюда слышно.

Скрягин.

Негодница! сюда поди.

Пролаз.

Тотчас.

Скрягин.

Ног волочить не могу.

[1] Во всех изданиях либретто далее приводится текст второй арии Марфы, не использованный Пашкевичем (см. сноска [1] на с. 275).

ЯВЛЕНИЕ X.

Скрягин, Пролаз.

Пролаз.

Ну, что там такое сделалось?

Скрягин.

Графиня опять разсердилася.

Пролаз.

Разсердилась; а всё таки любит.

Скрягин.

А почему ты ето знаешь?

Пролаз.

Идучи мимо, велела мне от тебя ответ принести.

Скрягин.

Подиж, Пролазушка, к ней, моей голубушке, отнеси...

Пролаз.

Давай.

Скрягин.

Ответ; да поскорее.

Пролаз.

Да какой же ответ?

Скрягин.

Пришедши, прямо в ноги повались... Скажи, что я умру, ежели она будет сердиться на меня. Проси как можно, чтоб не гневалась... чтоб меня не погубила... Пролазушка! не худо при етом и заплакать.

Пролаз.

Да я никогда не плакивал и за себя; как же мне за чужова плакать?

Скрягин.

Ну, да подиж.

Пролаз.

Мне одному итти?

Скрягин.

А с кем же? разве ты дороги не знаешь?

Пролаз.

С голыми руками?

Скрягин.

Надень перчатки.

Пролаз.

Ты знаешь, что ей нужда.

Скрягин.

Ето не твоё дело.

Пролаз.

Ин я пойду.

Скрягин.

Постой.

Пролаз.

Чево изволишь?

Скрягин.

Скажи, что она моя сударка.

Пролаз.

Больше ничево?

Скрягин.

Ничево. *Пролаз хочет итти.* Постой!... на вот. *Пролаз протягивает руку.* Ещо скажи ей, что я больше себя её люблю.

Пролаз.

Только.

Скрягин.

Чевож ей больше?... Нет, нет, постой... О проклятая любовь!... Пролазушка! худо не богатому жить; а и тово хуже любить... Скажи... нет у меня ни полушки.

Пролаз.

Прости.

Скрягин.

Постой, негодница! ты никогда до конца не выслушаешь тово, что я тебе приказываю. Чтож мне ещо велеть ей сказать?

Пролаз.

Не знаю.

Скрягин.

Как люди глупы, что они влюбляются... да еще в ково?... в графиню!... Любил бы по своим доходам.

Пролаз.

Твоё за нею не пропадёт.

Скрягин.

Вправду ты говоришь?

Пролаз.

Конечно вправду... Стану я тебя обманывать.

Скрягин.

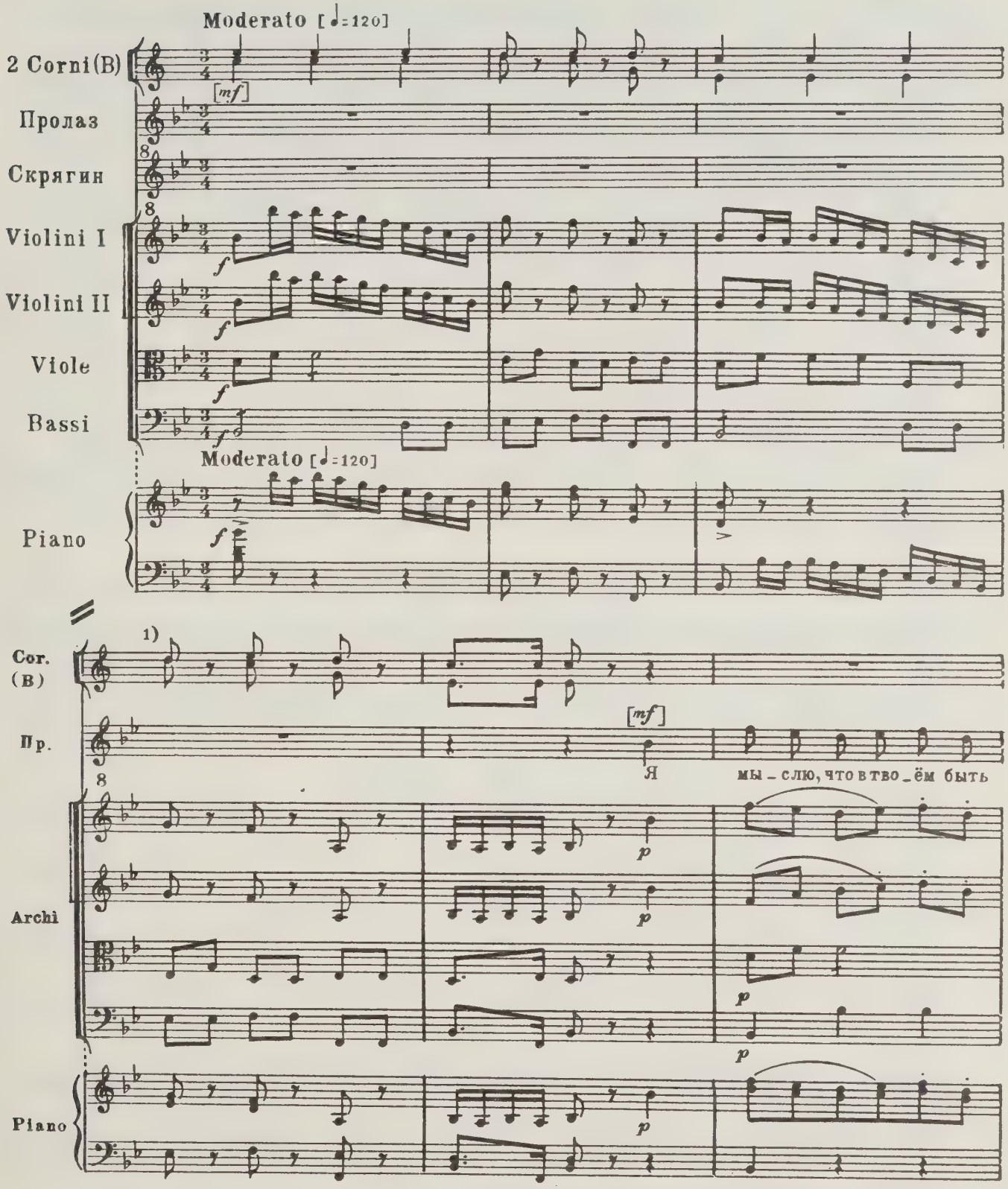
Подиж, скажи ей: быть так!... Что стал? не думаешь ли, что я ещо что нибудь скажу? Беги и не оглядывайся.

Пролаз *закрыв руками глаза, хочет бежать.*

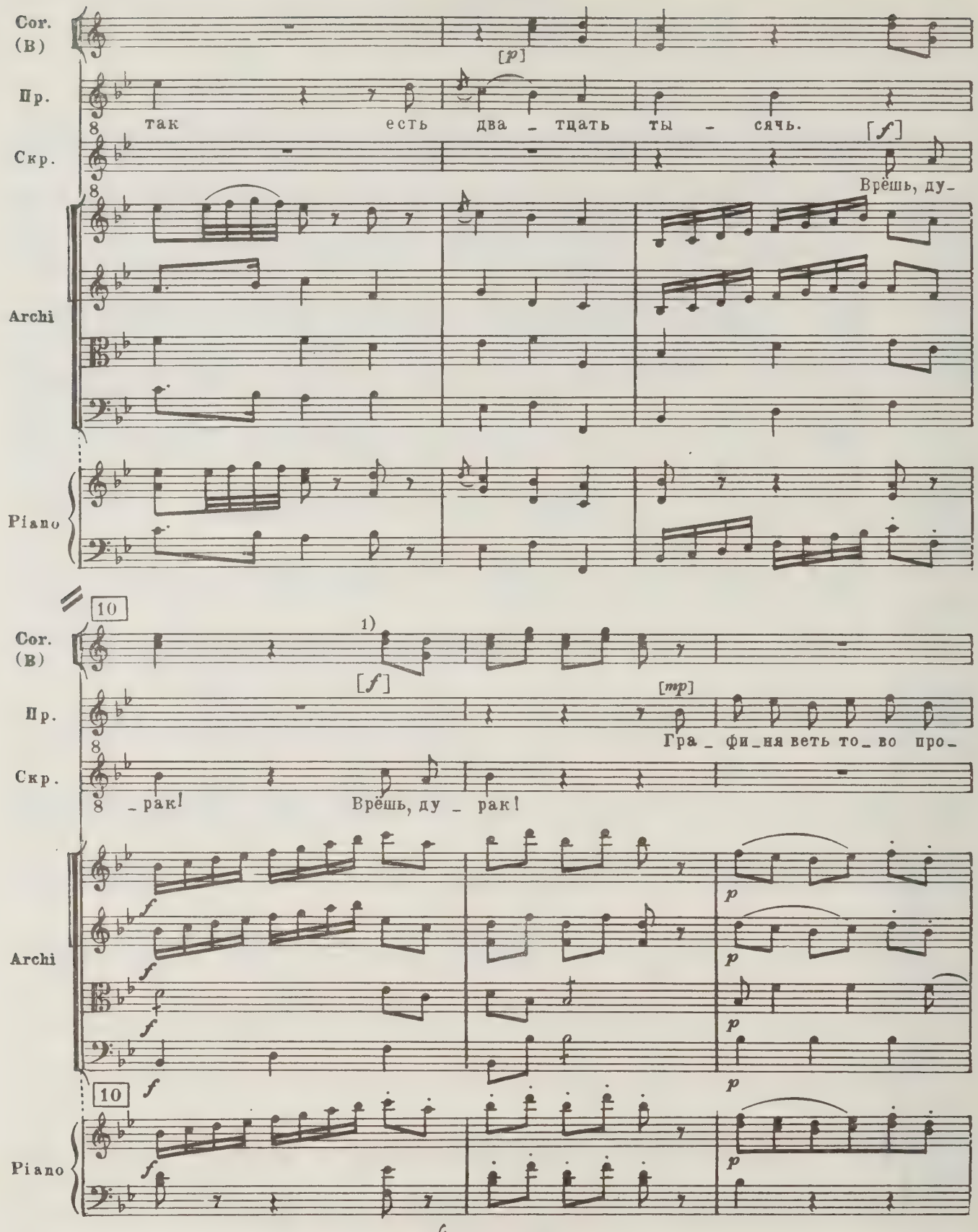
Скрягин.

Постой!... ты разумеешь ли, что значит ето: быть так?

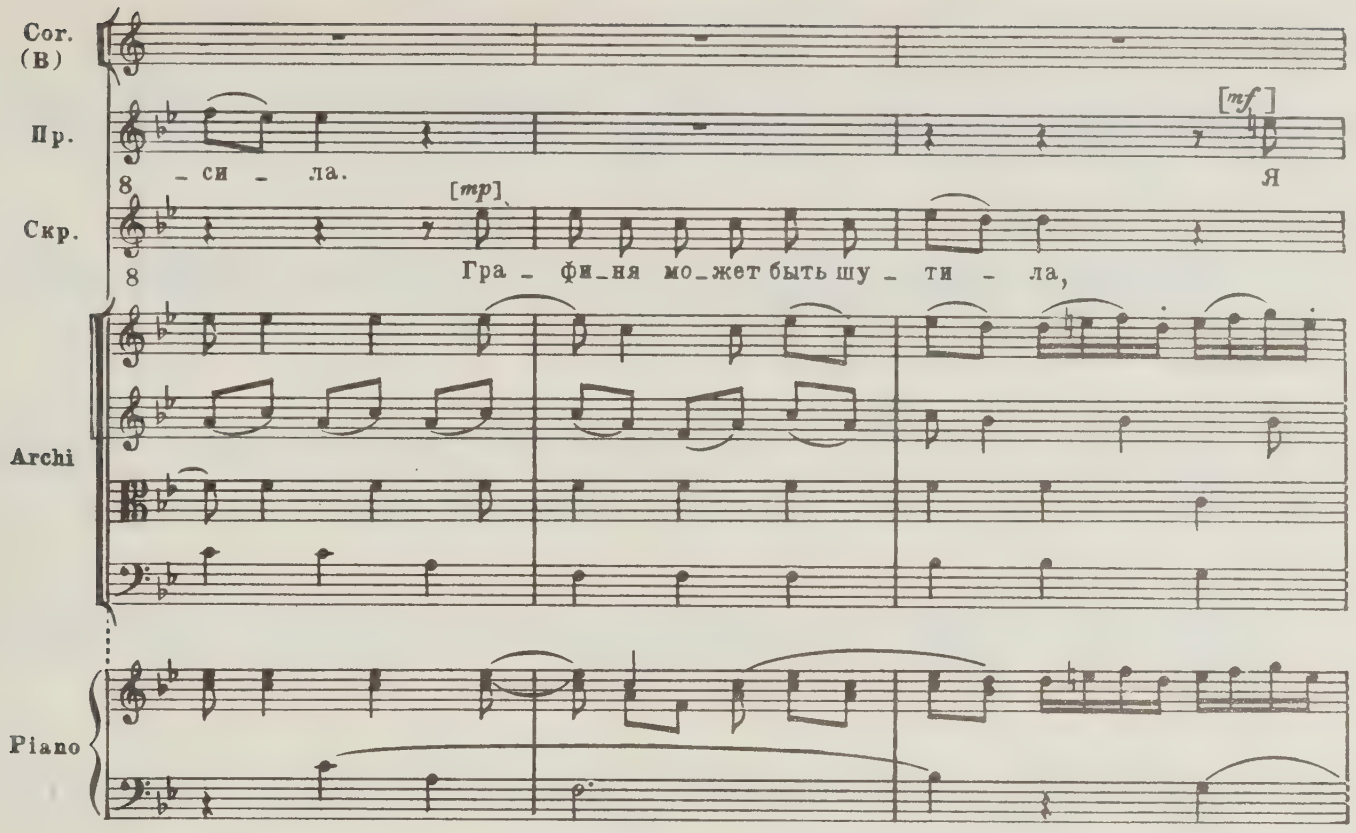
9. [Дуэт: Пролаз, Скрягин]

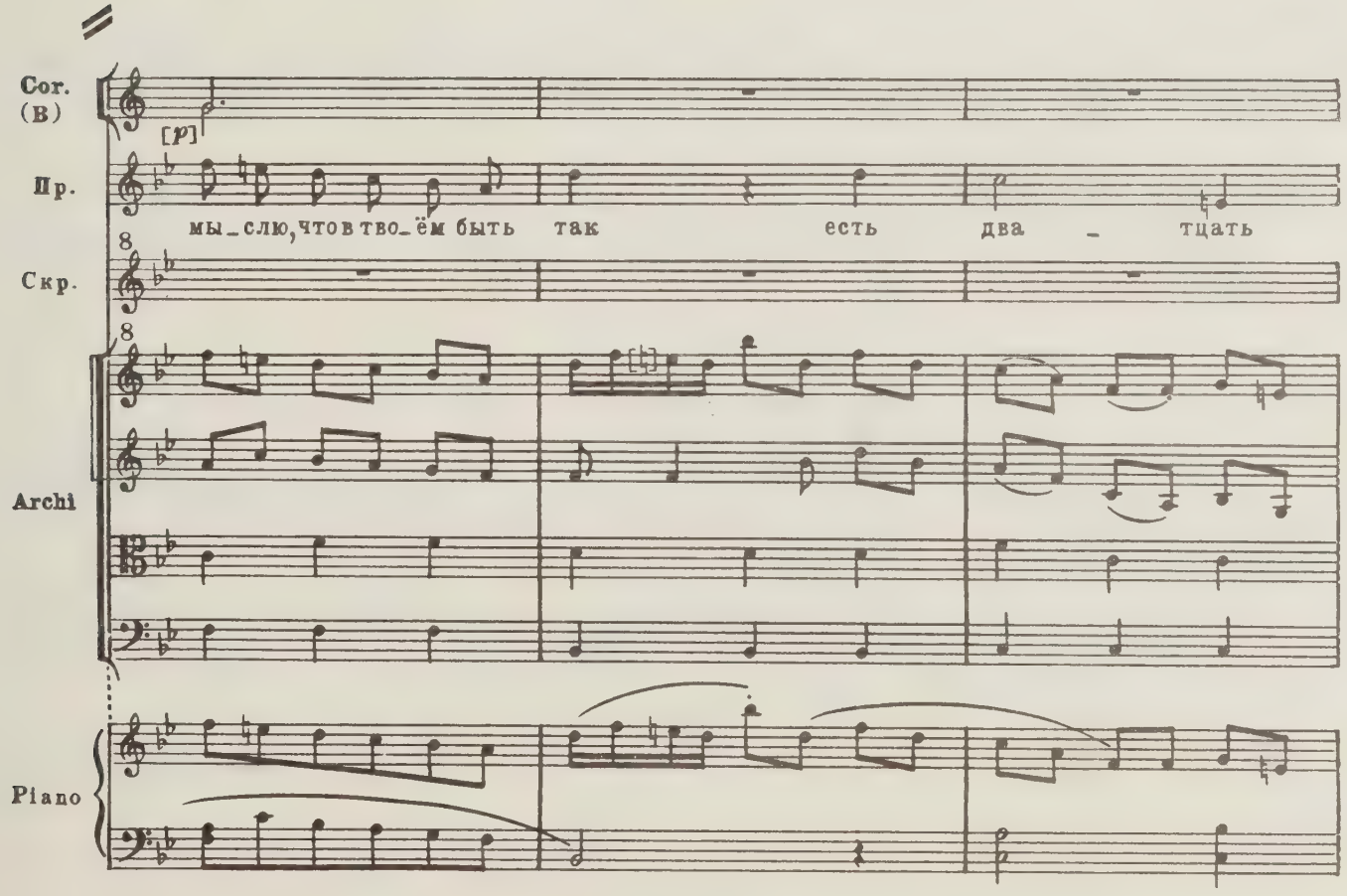


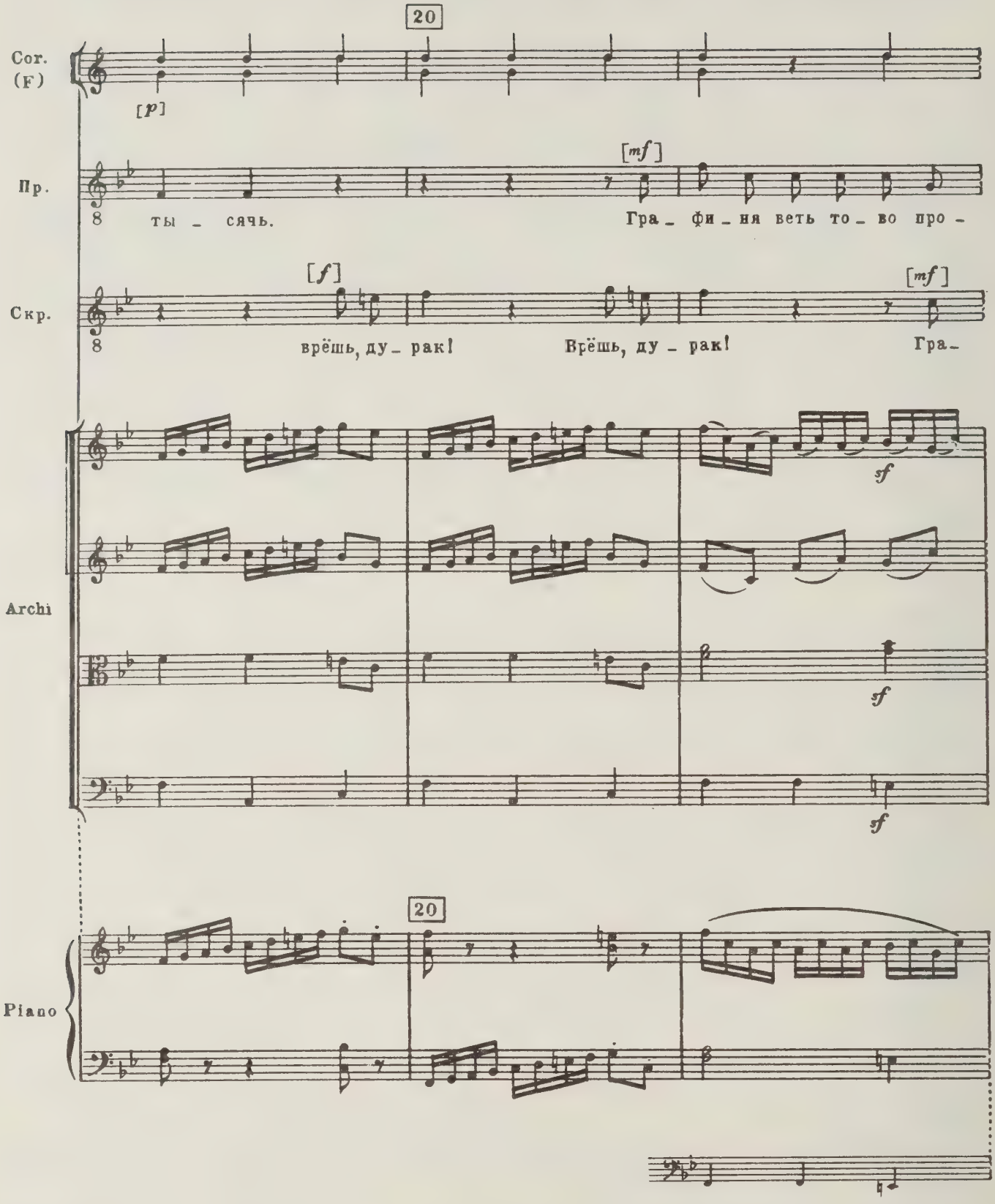
1) В рукописной партитуре ошибка: Cor.

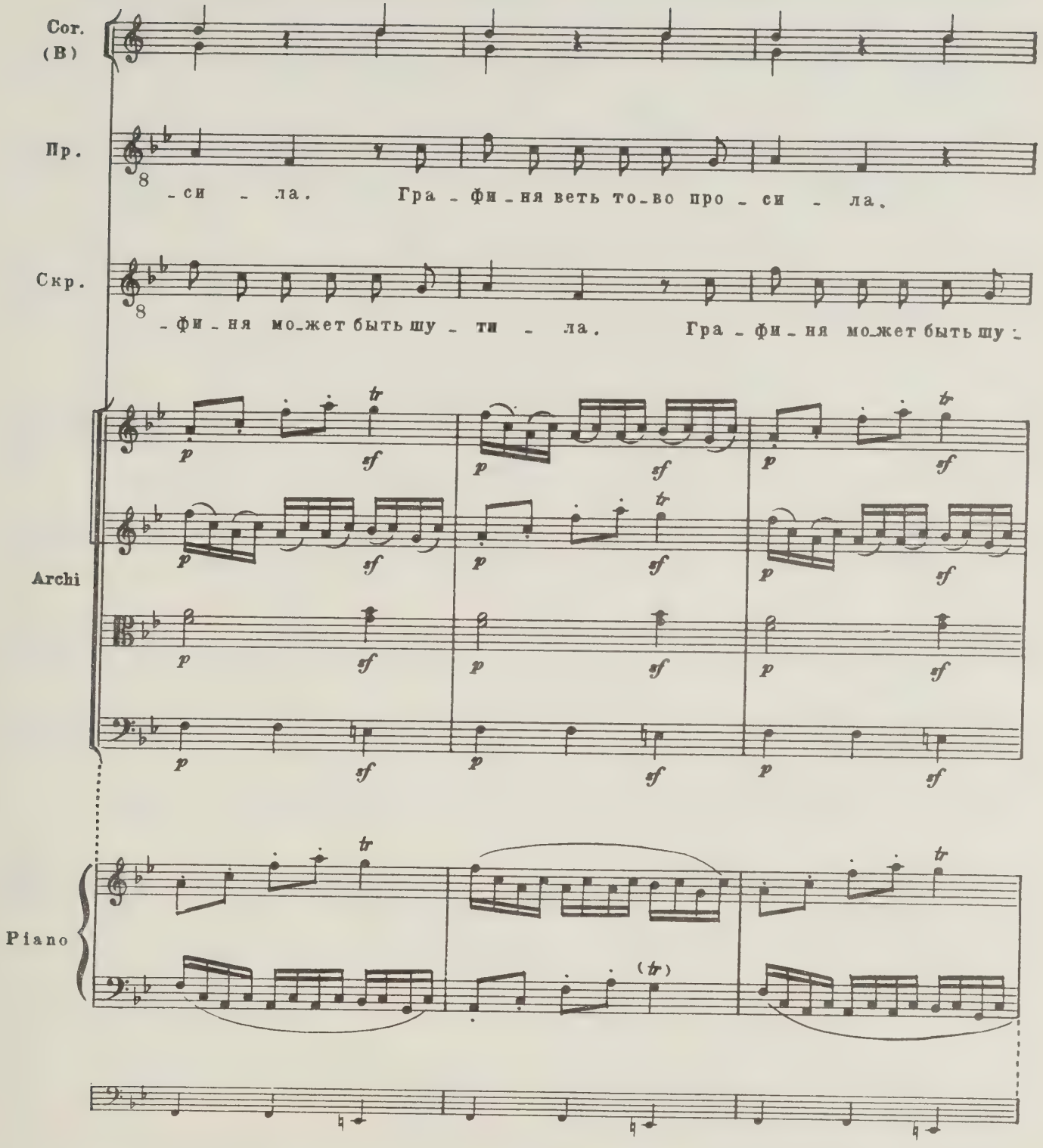


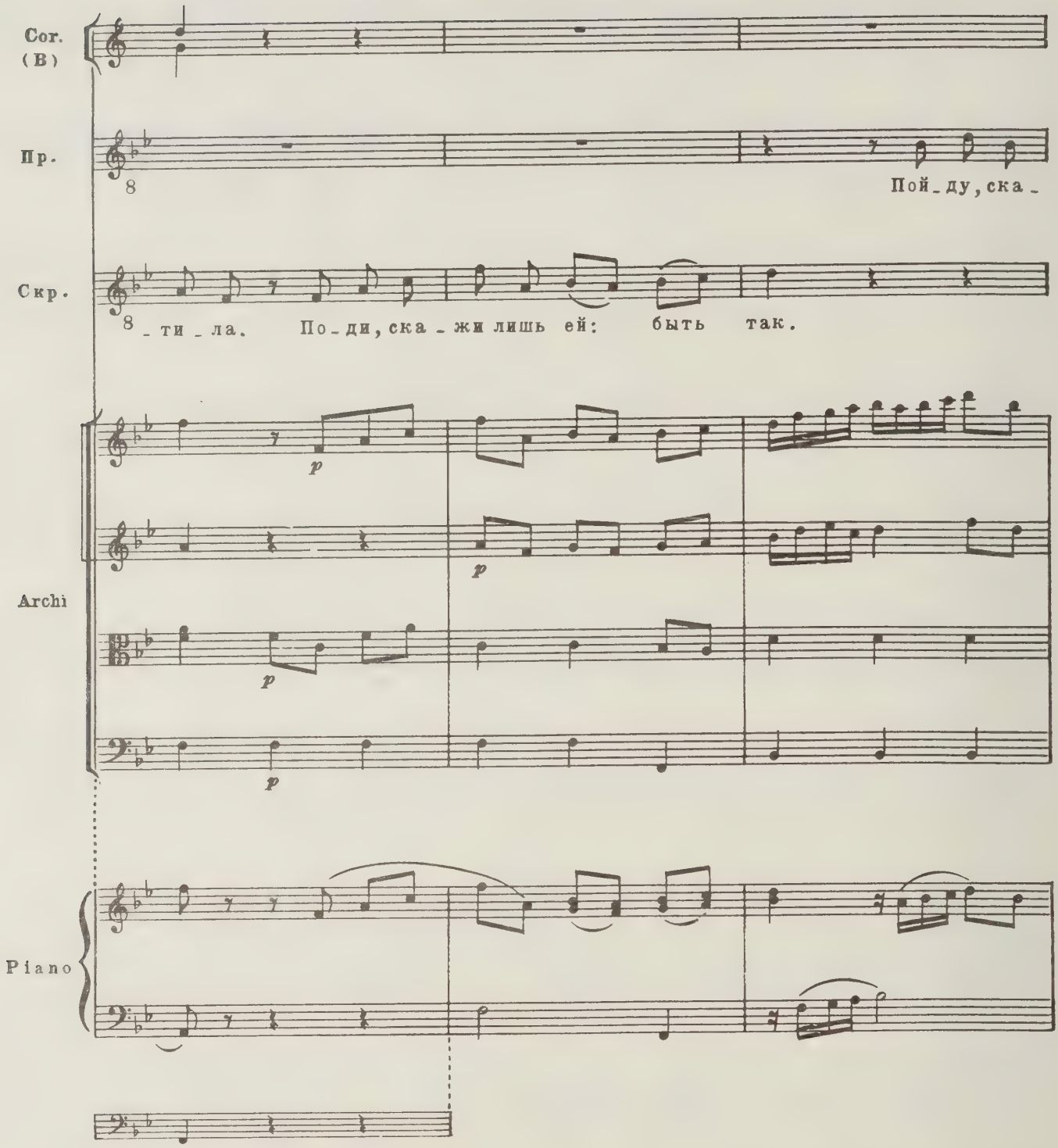
1) В рукописной партитуре ошибка: Cor.

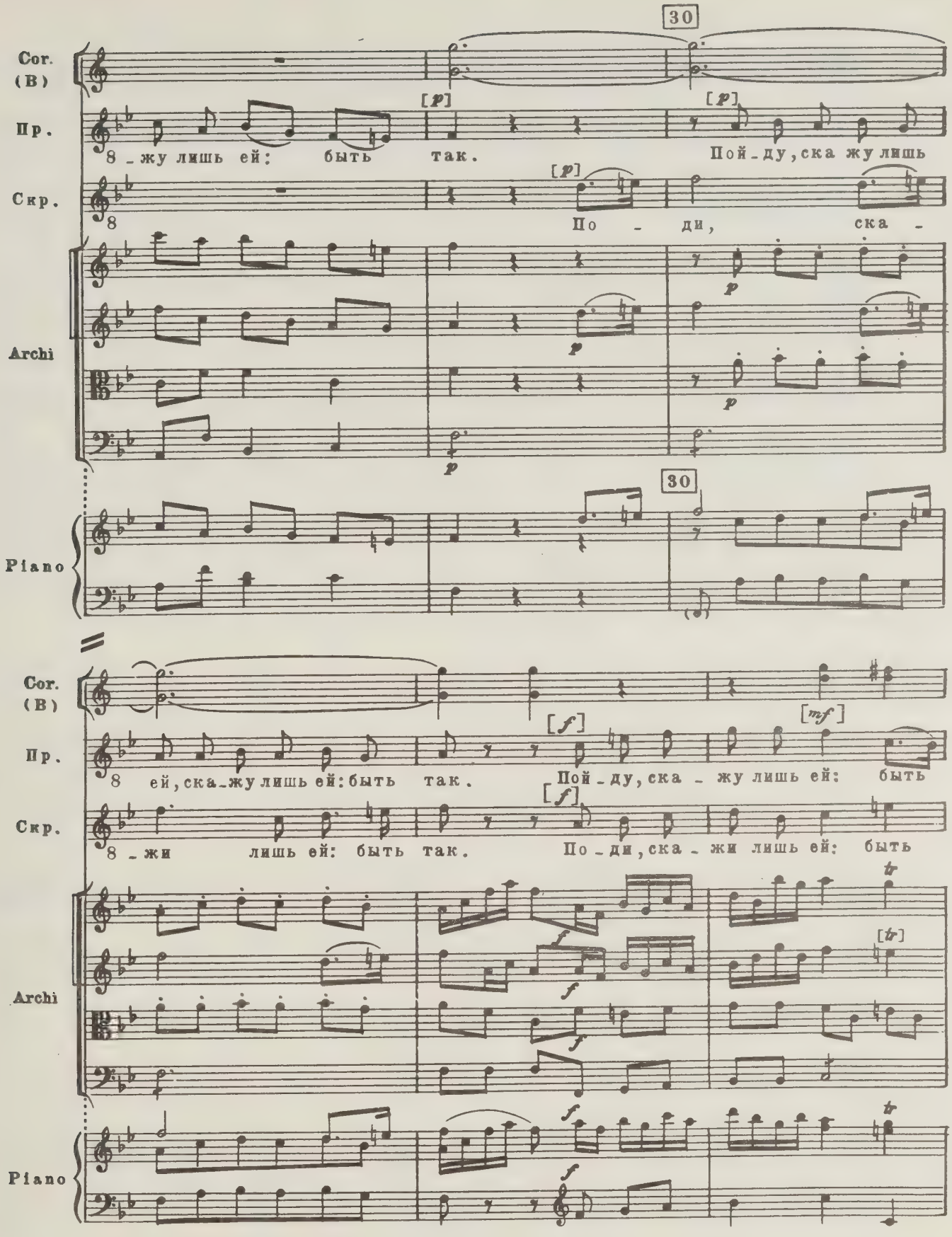

Cor. (B)
Пр.
Скр.
Archi
Piano
[mf]
- си - ла.
Я
[mp]
Гра - фи_ня мо_жет быть шу - ти - ла,

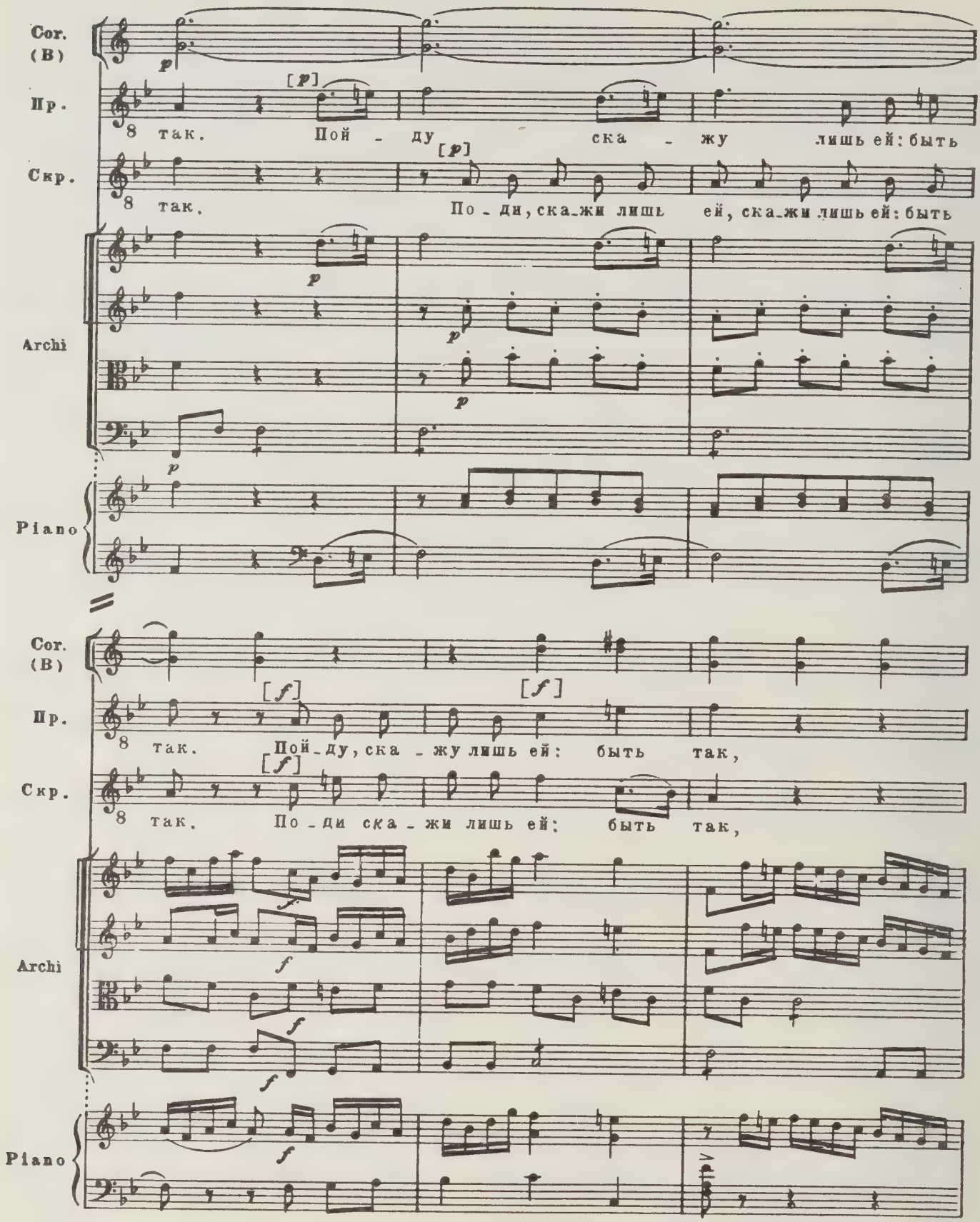

Cor. (B)
Пр.
Скр.
Archi
Piano
[p]
мы_слю, что в тво_ём быть так есть два - тцать

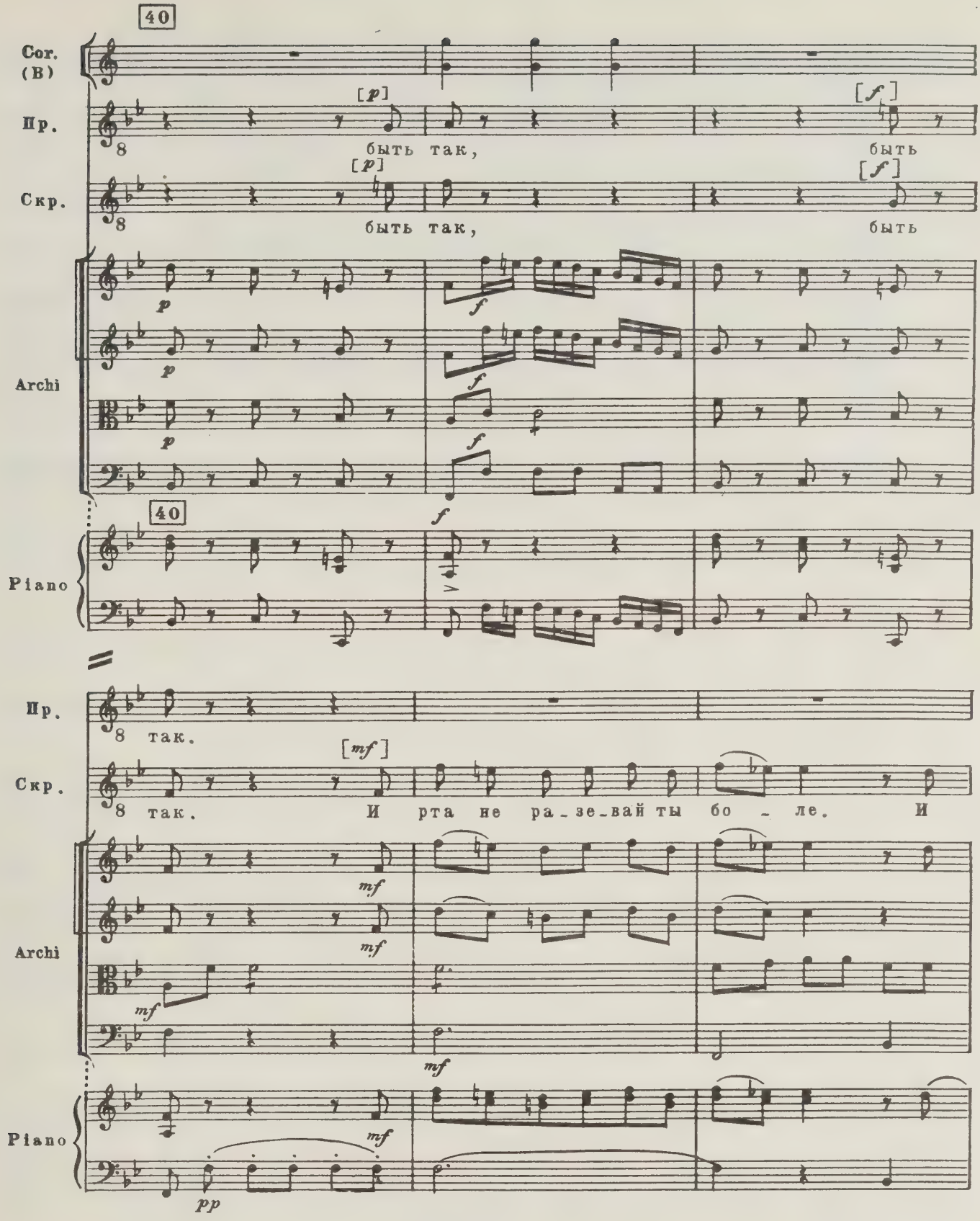

20
Cor.
(F)
[p]
Пр.
[mf]
8
ты _ сячь.
Гра _ фи _ ня веть то _ во про -
Скр.
[f]
[mf]
8
врёшь, ду _ рак!
Врёшь, ду _ рак!
Гра _
Archi
sf
sf
sf
20
Piano

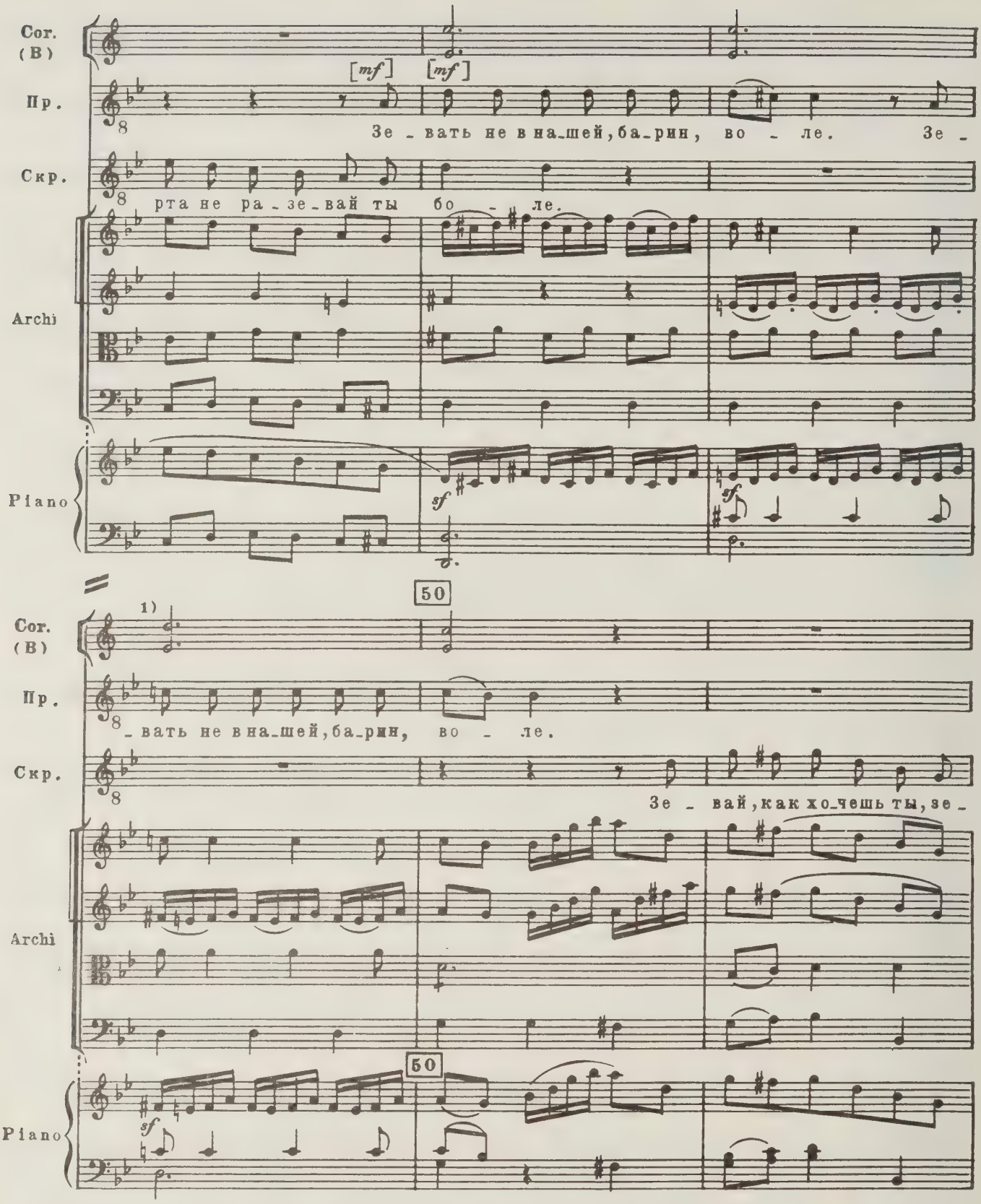

Cor.
(B)
Пр.
-си - ла. Гра - фи - ня веть то-во про - си - ла.
Скр.
-фи - ня мо-жет быть шу - ти - ла. Гра - фи - ня мо-жет быть шу -
Archi
Piano


Cor.
(B)
Пр.
Пой_ду, ска_
Скр.
_ти_ла. По_ди, ска_жи лишь ей: быть так.
Archi
Piano

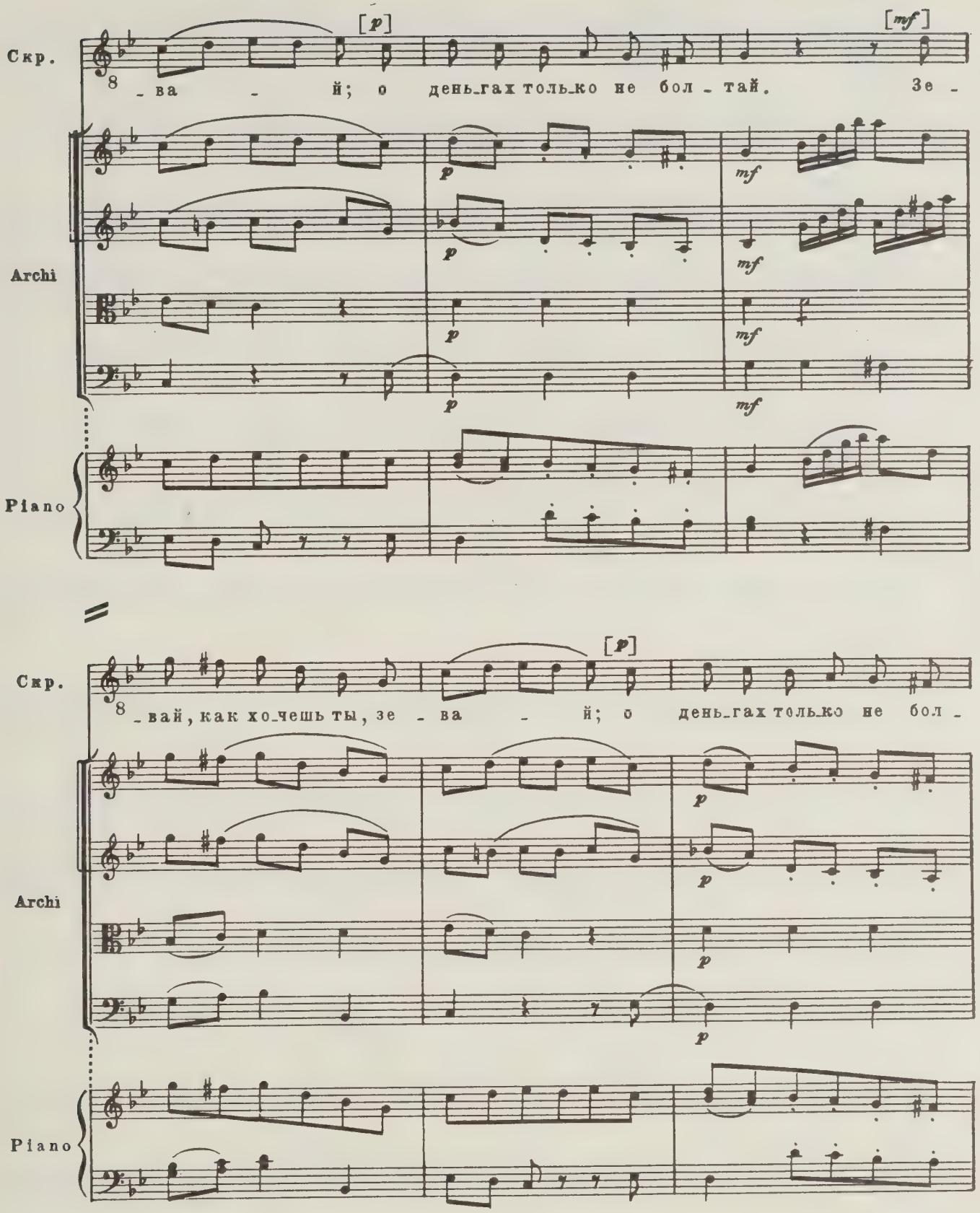

30
Cor. (B)
Пр.
Скр.
Archi
Piano
8 _жу лишь ей: быть так.
Пой_ду, ска жу лишь
По - ди, ска -
ей, ска_жу лишь ей: быть так.
Пой_ду, ска - жу лишь ей: быть
_жи лишь ей: быть так.
По_ди, ска - жи лишь ей: быть

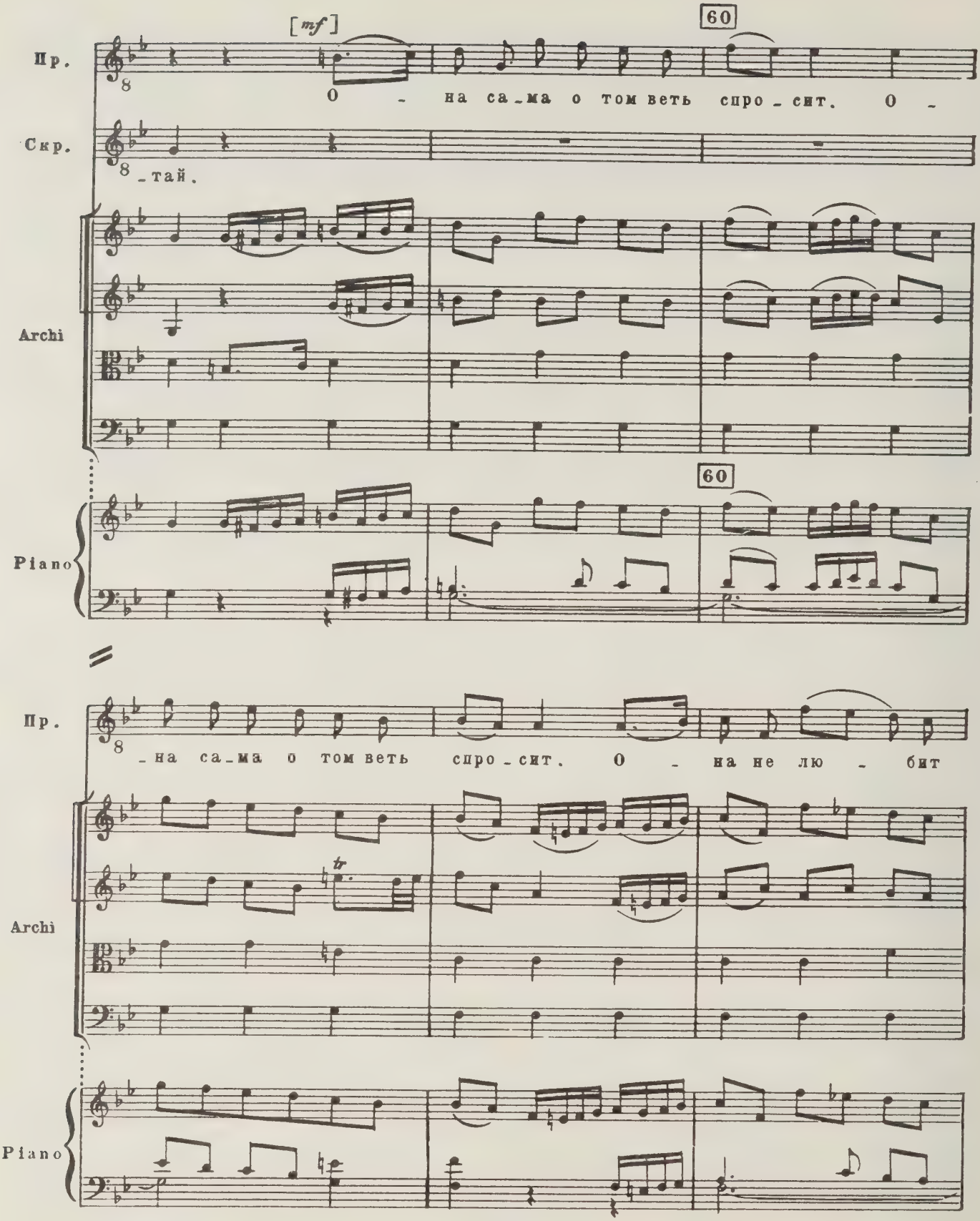

Cor. (B)
Пр.
Скр.
Archi
Piano
так. Пой - ду ска - жу лишь ей: быть
так. По - ди, ска-жи лишь ей, ска-жи лишь ей: быть
так. Пой-ду, ска - жу лишь ей: быть так,
так. По - ди ска - жи лишь ей: быть так,

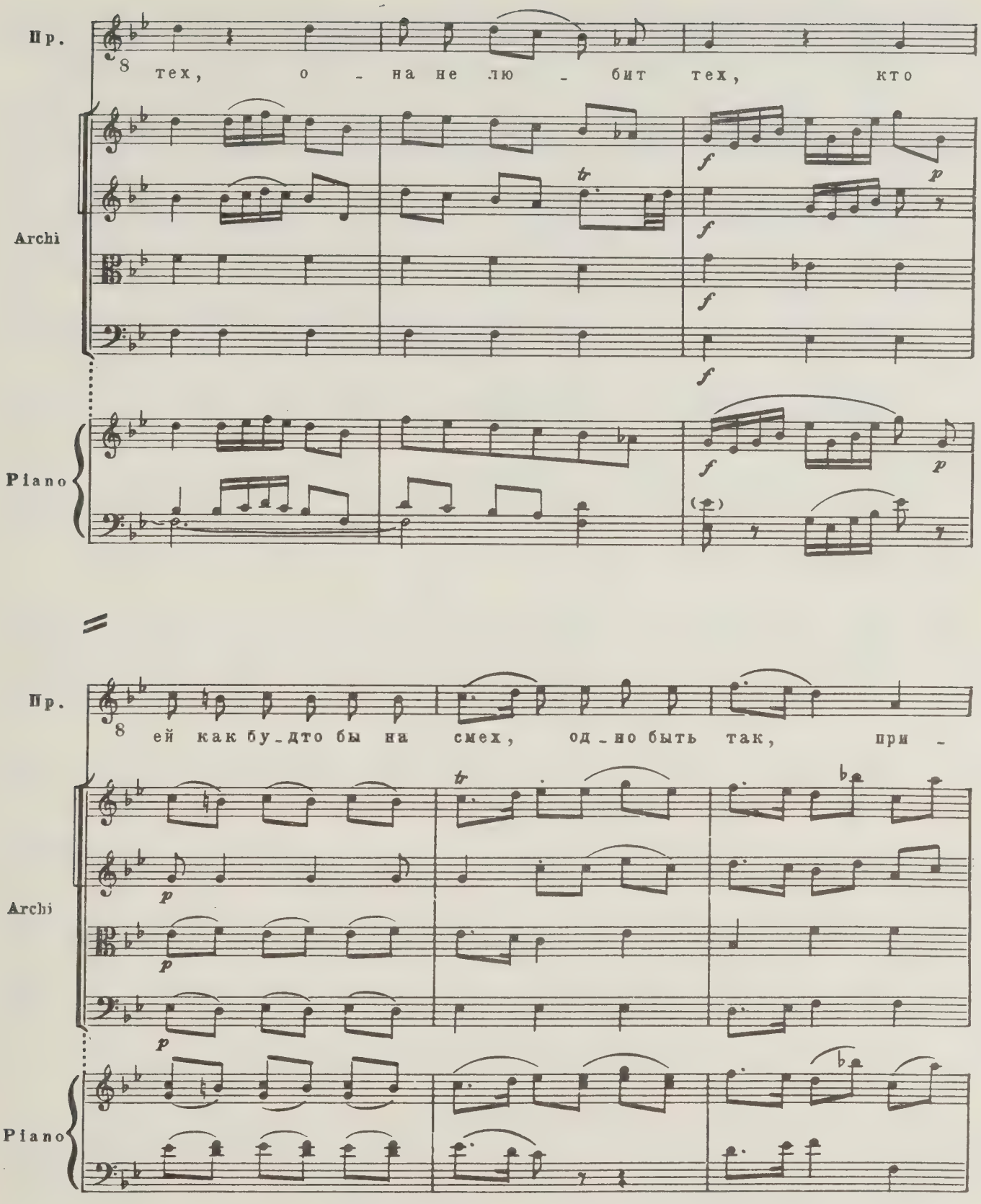

40
Cor. (B)
Пр.
Скр.
Archi
Piano
[p]
[f]
быть так,
быть
так.
[mf]
И рта не ра-зе-вай ты бо-ле.
И
pp

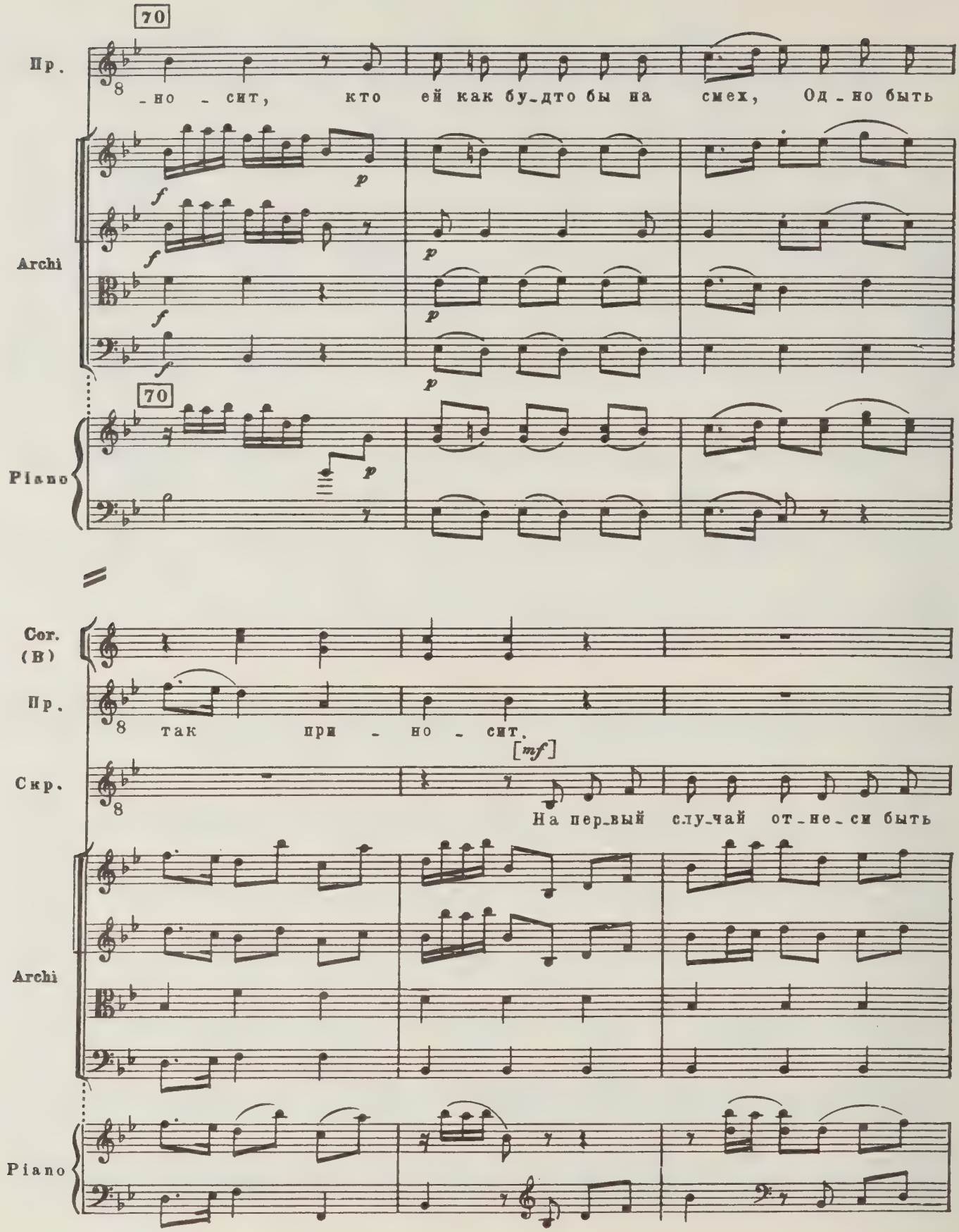


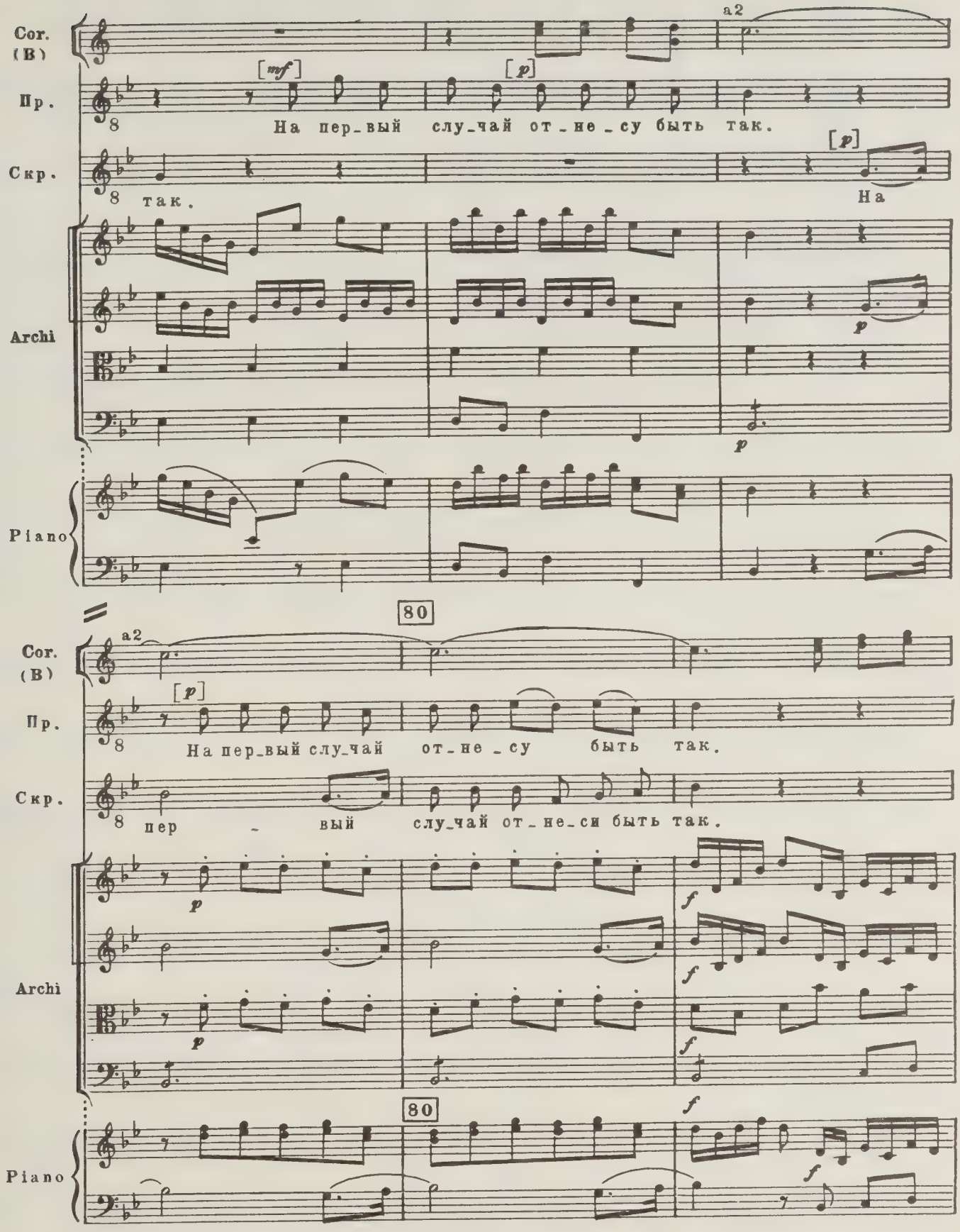
1) В рукописной партитуре ошибка: Cor.

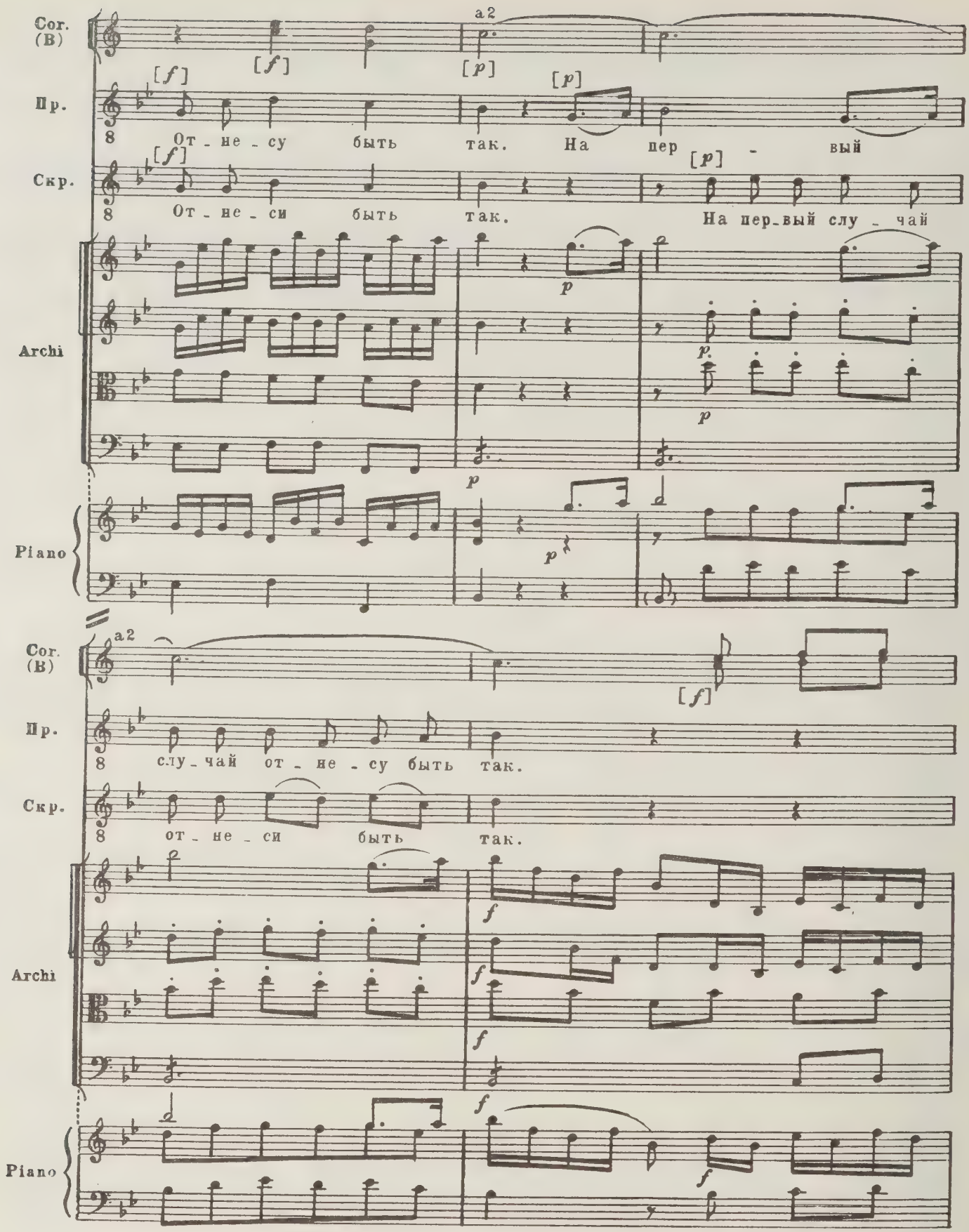

Скр.
Archi
Piano
[p]
[mf]
_ва _ й; о день_гах толь_ко не бол _ тай. Зе _
p
mf
Скр.
Archi
Piano
[p]
_вай, как хо_чешь ты, зе _ ва _ й; о день_гах толь_ко не бол _
p

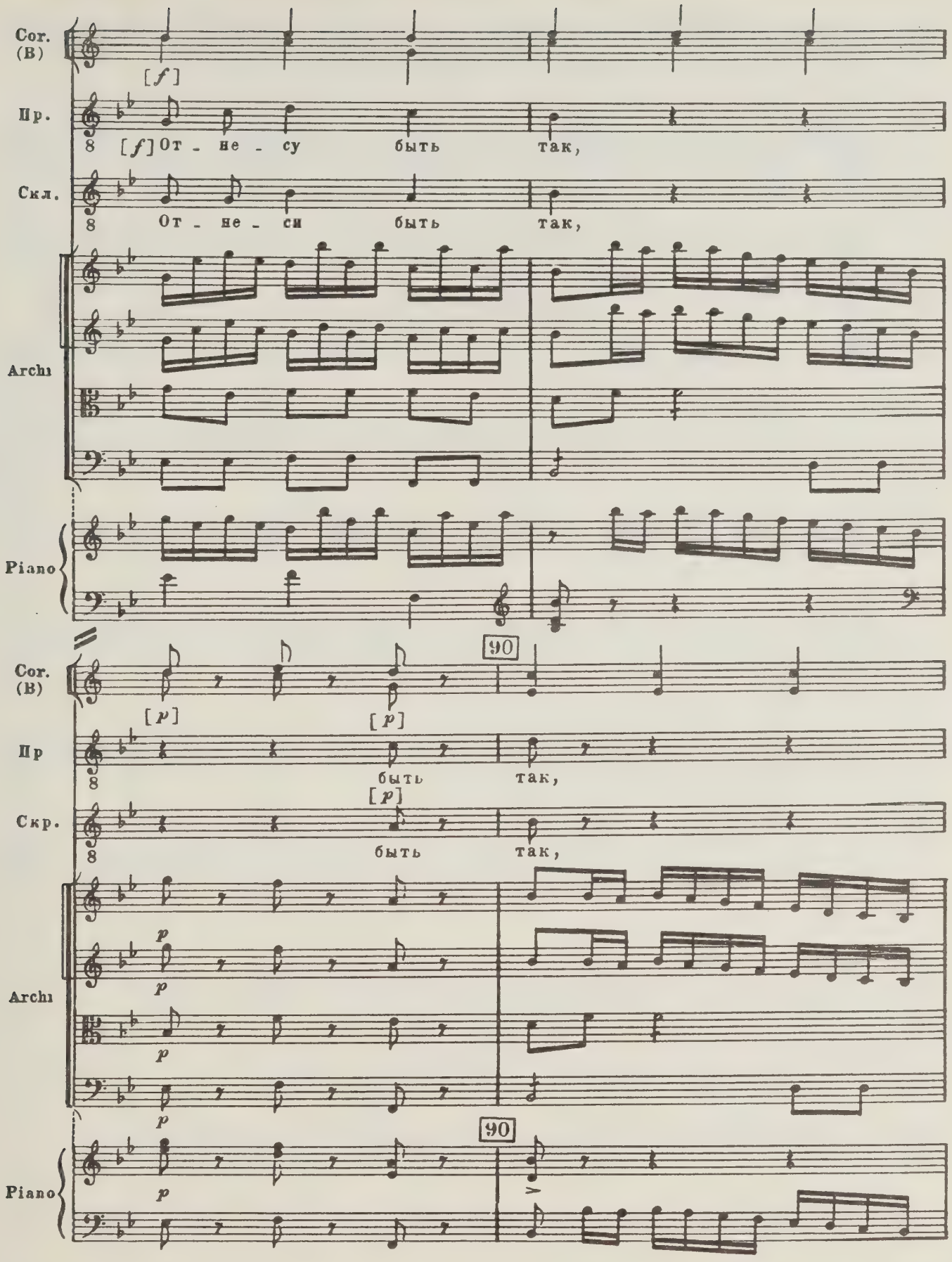

[mf]
60
Пр.
О - на са_ма о том веть спро_сит. О -
Скр.
_тай.
Archi
Piano
60
Пр.
_на са_ма о том веть спро_сит. О - на не лю - бит
Archi
Piano

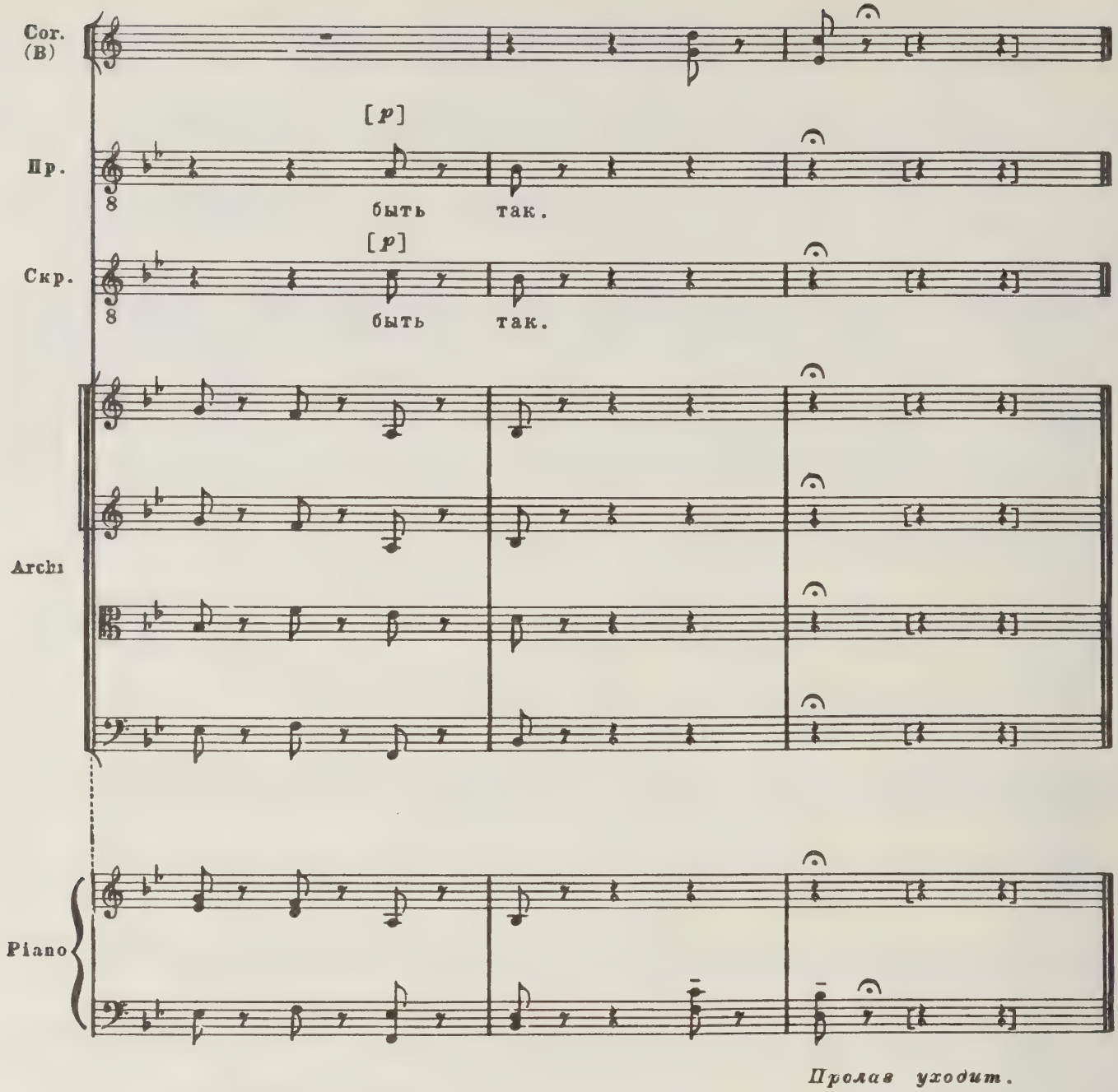

Пр.
тех, о - на не лю - бит тех, кто
Archi
Piano
Пр.
ей как бу-дто бы на смех, од-но быть так, при -
Archi
Piano


70
Пр.
-но - сит, кто ей как бу-дто бы на смех, Од-но быть
Archi
Piano
70
Cor. (B)
Пр.
так при - но - сит.
[mf]
Скр.
На пер-вый слу-чай от-не-си быть
Archi
Piano


Cor. (B)
Пр.
Скр.
Archi
Piano
a2
[mf]
[p]
На пер_вый слу_чай от_не_су быть так.
так.
На
80
На пер_вый слу_чай от_не_су быть так.
пер - вый слу_чай от_не_си быть так.


Cor. (B)
a2
[f]
[f]
[p]
Пр.
[f]
[p]
8
От - не - су быть так. На пер - [p] - вый
Скр.
[f]
8
От - не - си быть так. На пер-вый слу - чай
Archi
p
p
p
Piano
p
Cor. (B)
a2
[f]
Пр.
8
слу - чай от - не - су быть так.
Скр.
8
от - не - си быть так.
Archi
f
f
f
Piano
f
f

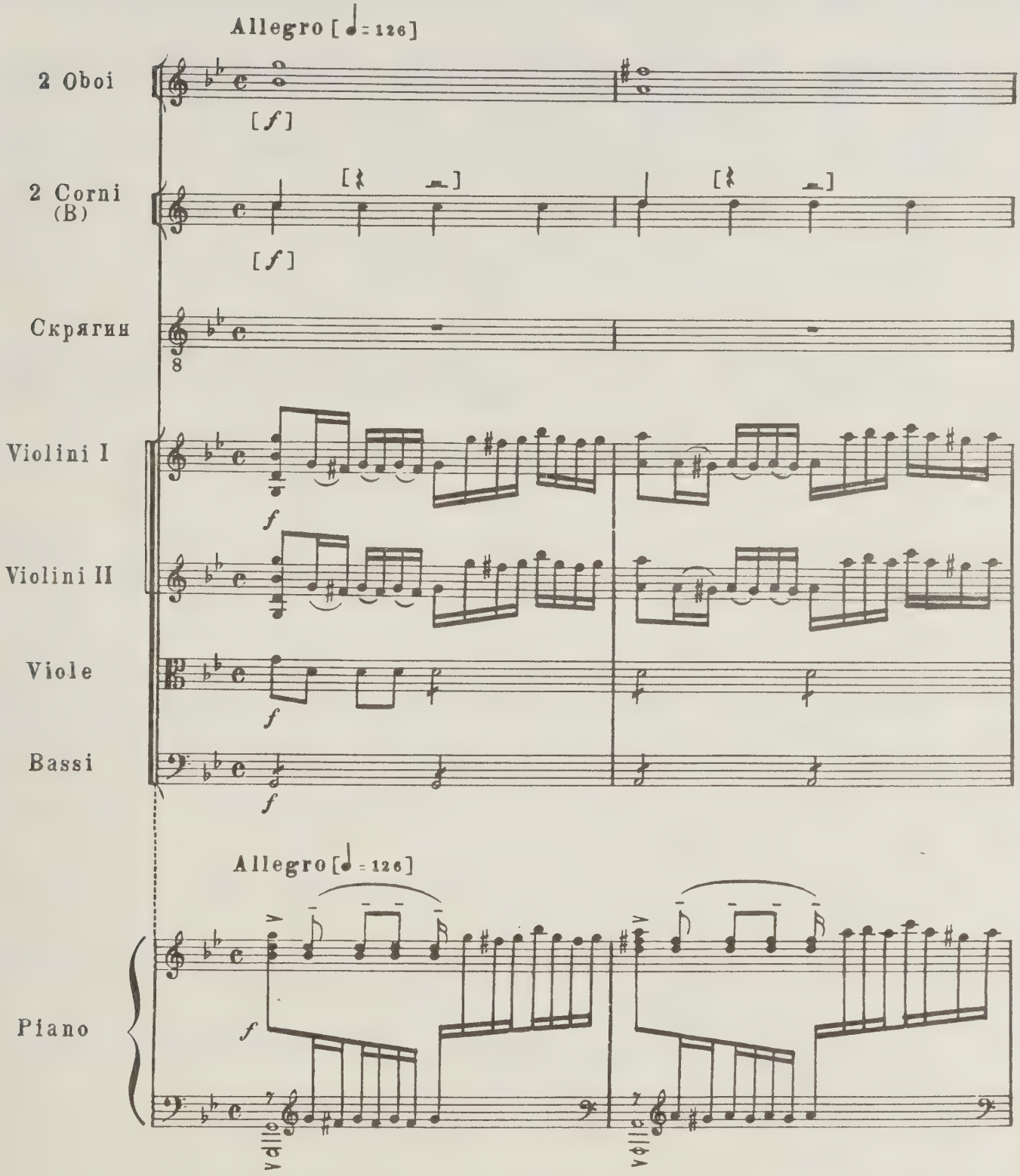

Cor. (B)
[f]
Пр.
[f] От - не - су быть так,
Скл.
От - не - си быть так,
Archi
Piano
90
Cor. (B)
[p]
[p]
Пр
быть так,
[p]
Скр.
быть так,
Archi
p
Piano
90

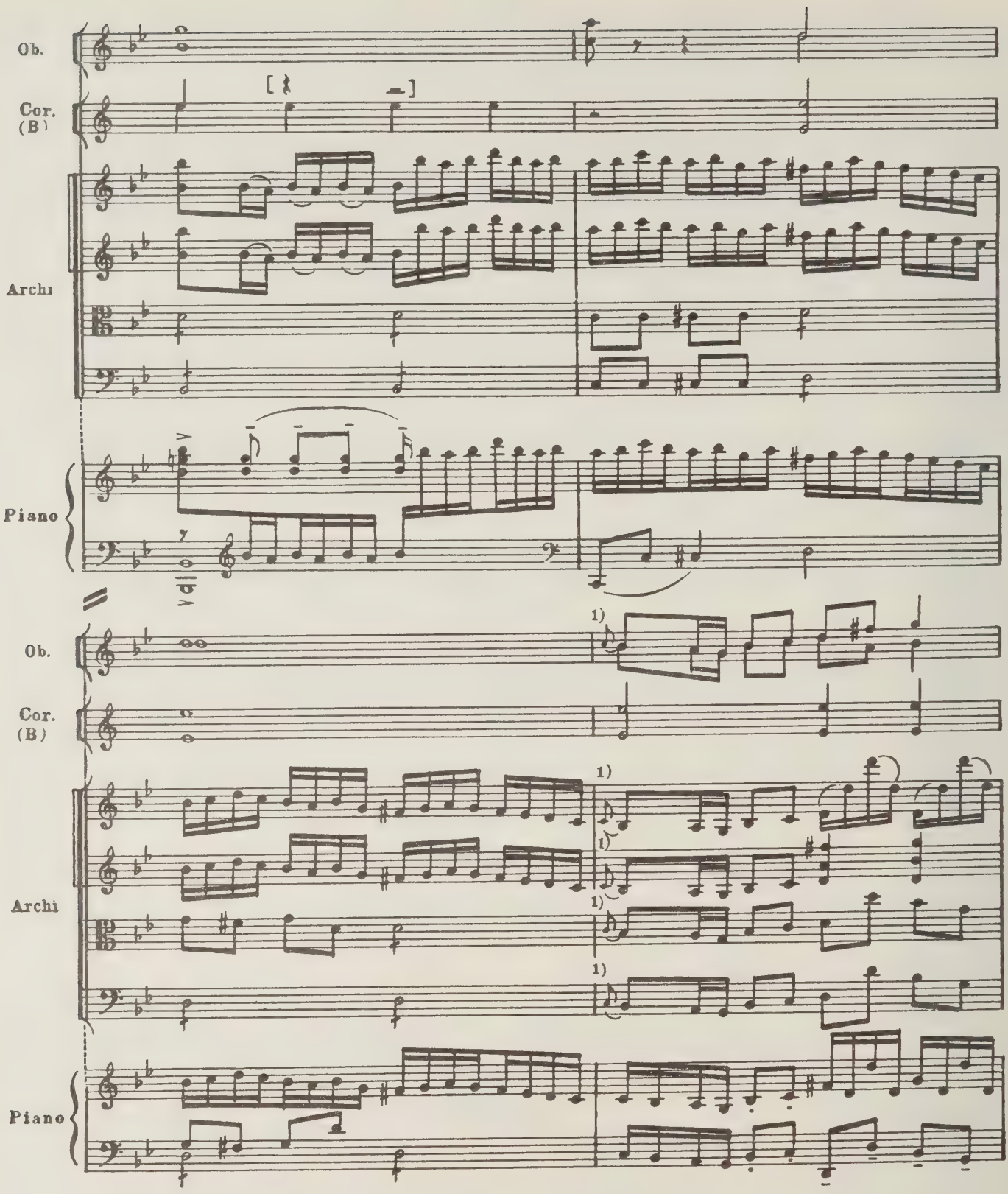


ЯВЛЕНИЕ XI.

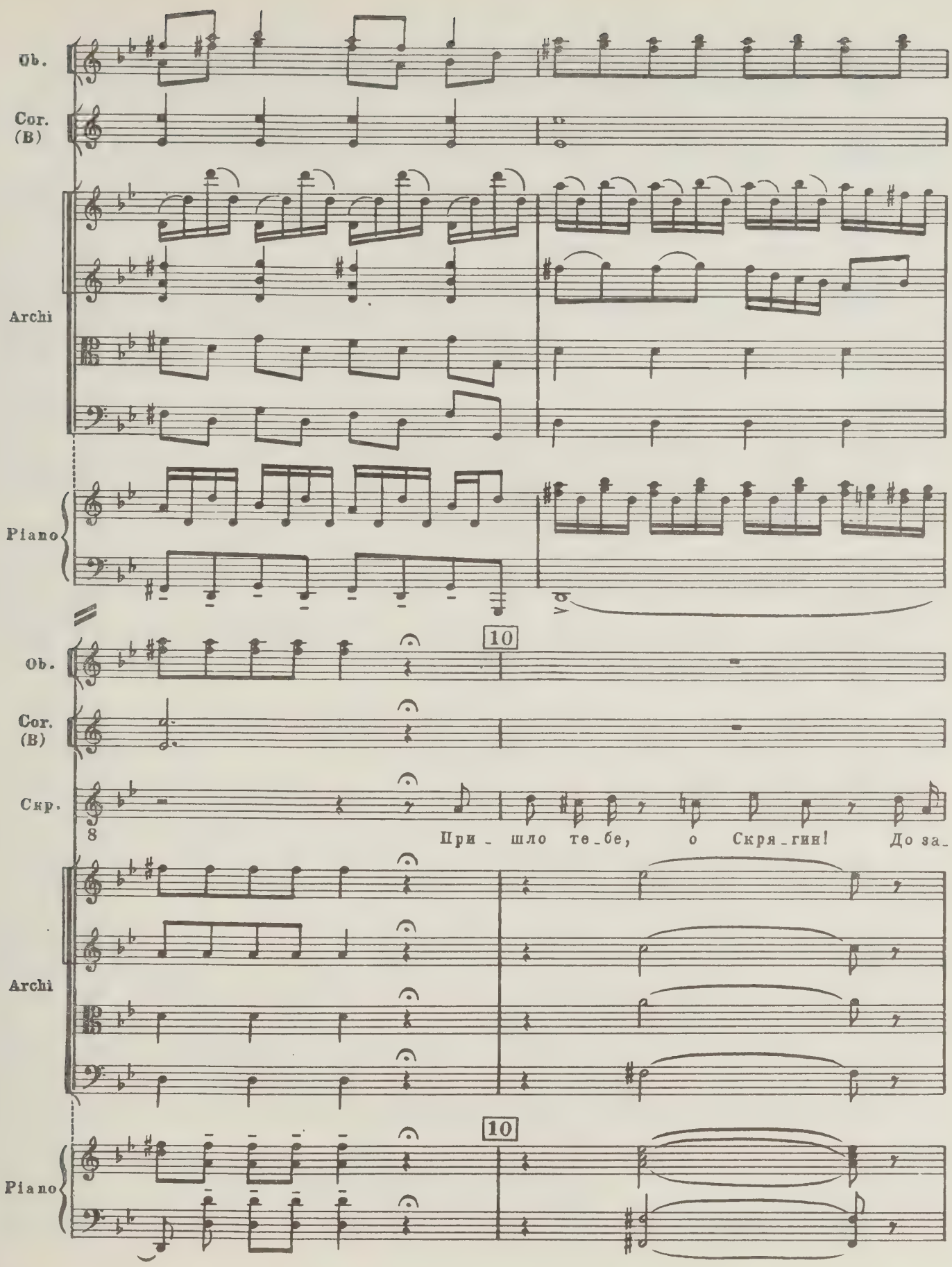
Скрягин *один.*

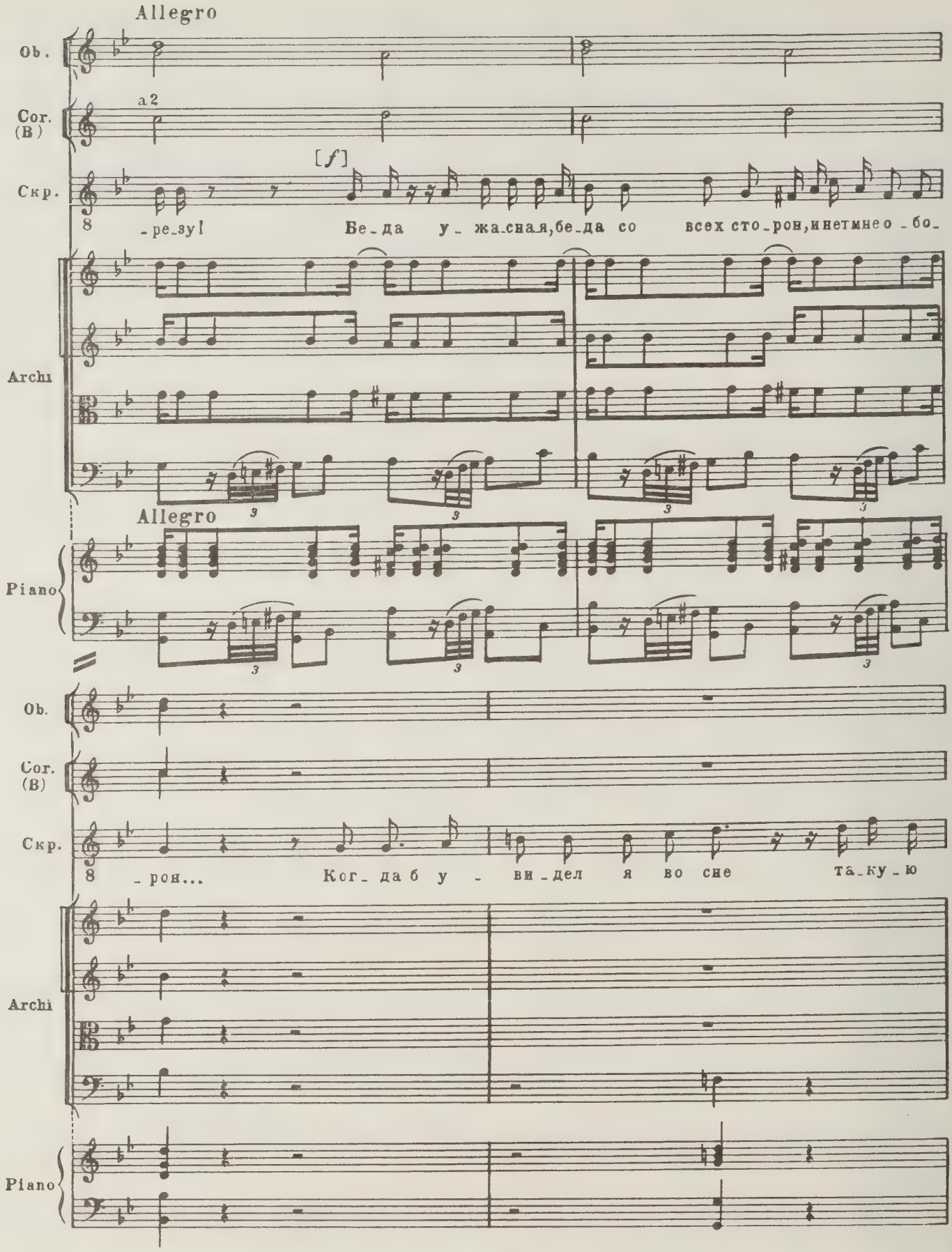
[10. Речитатив Скрягина]

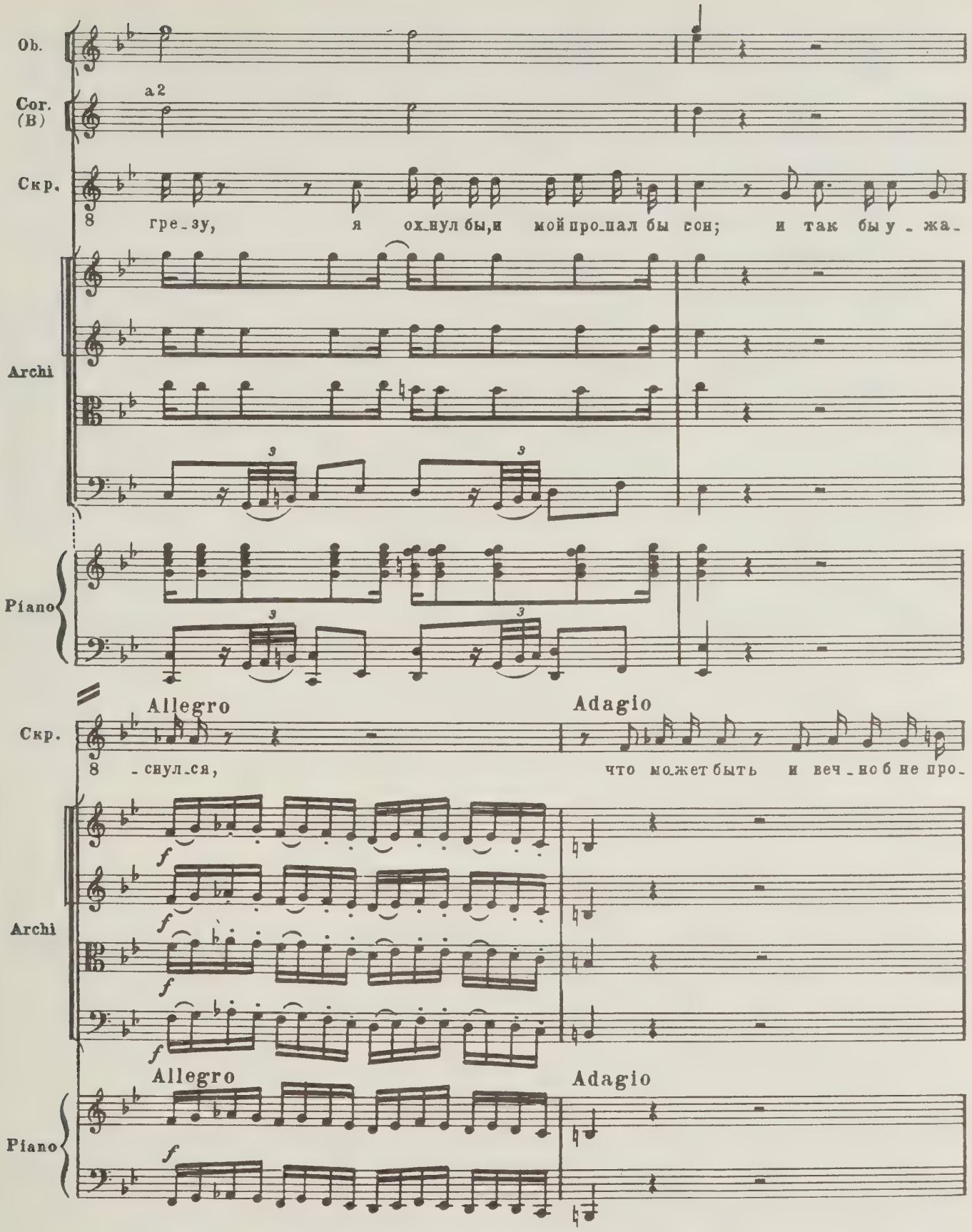


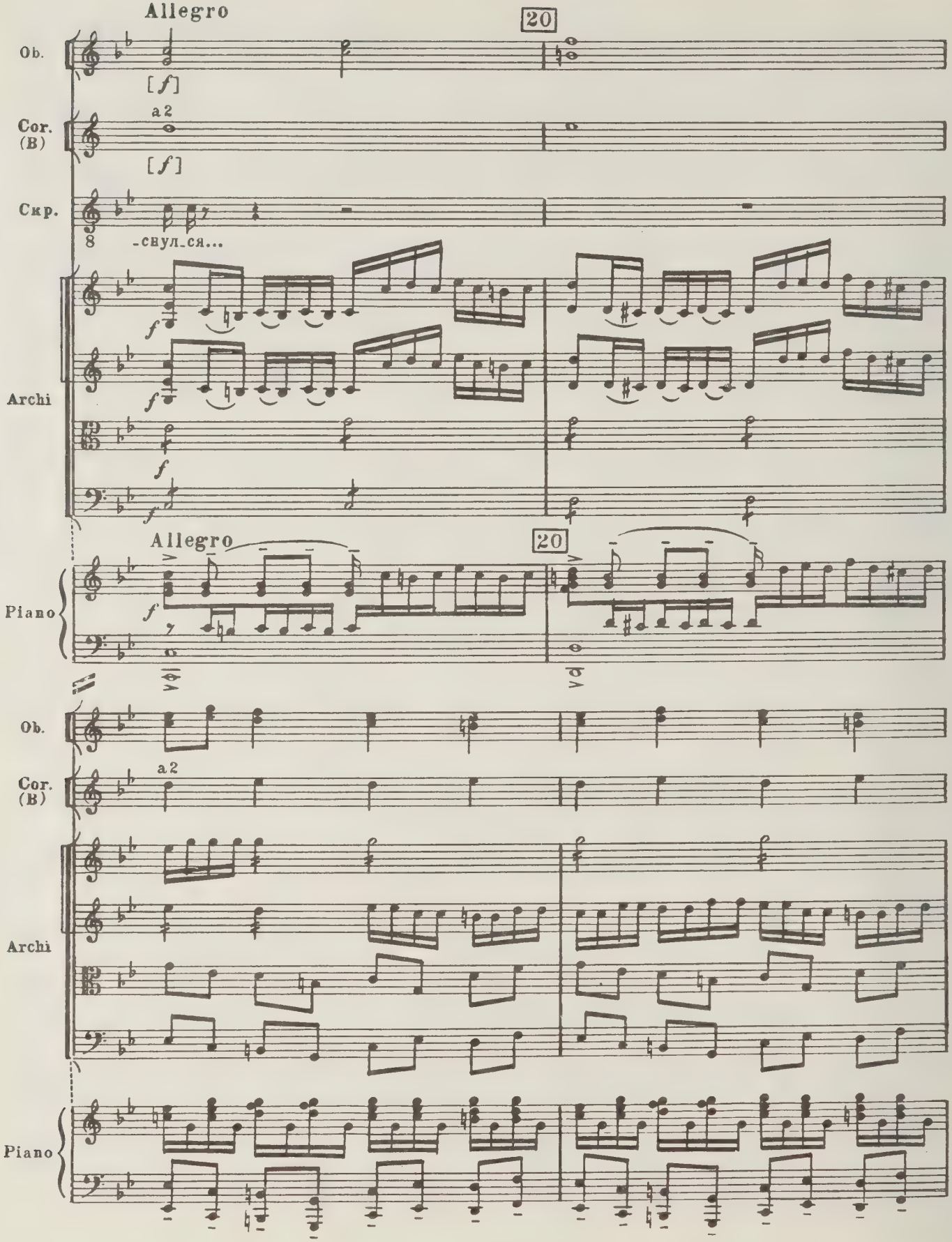


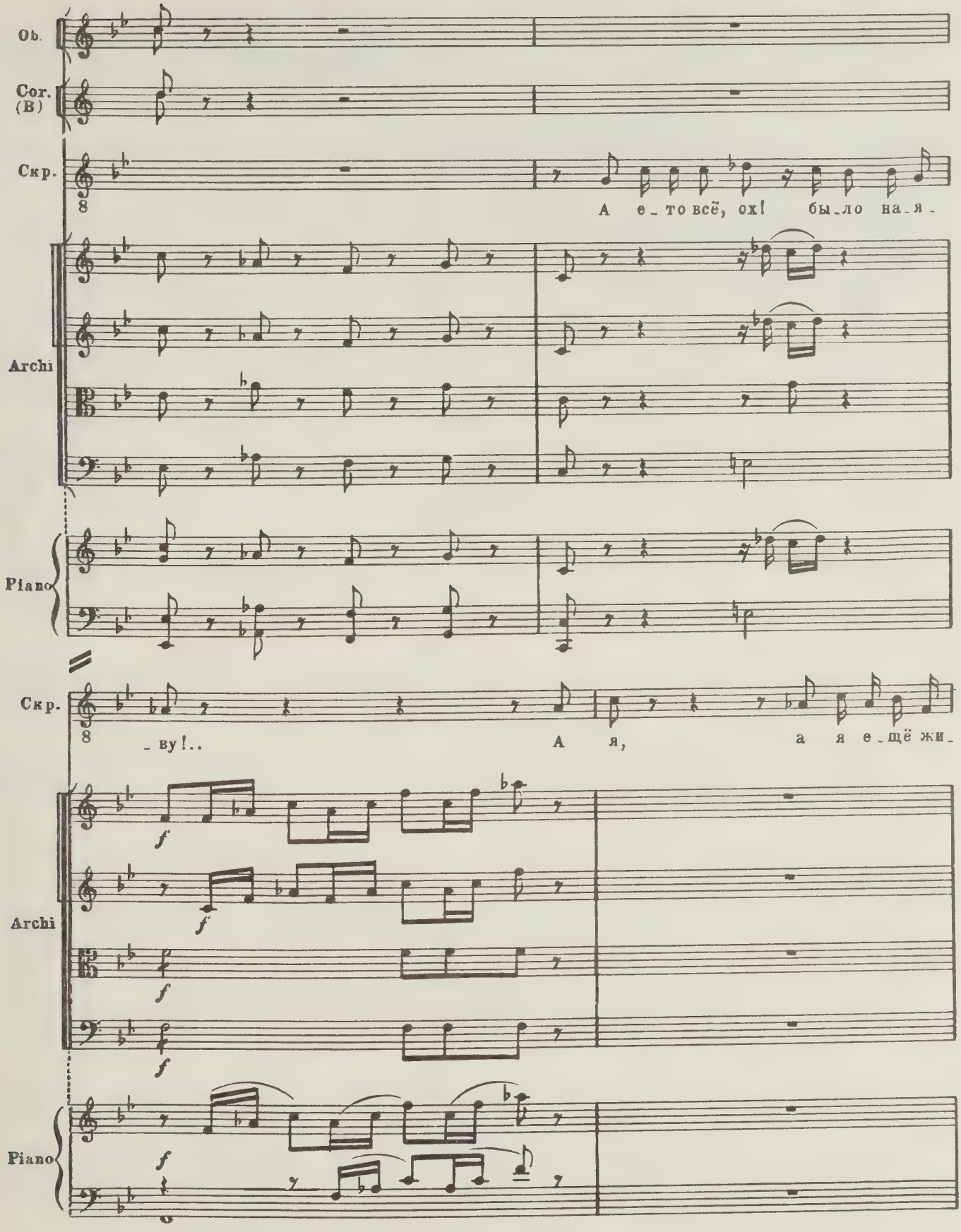
1) Долгий форшлаг: V-nil I 

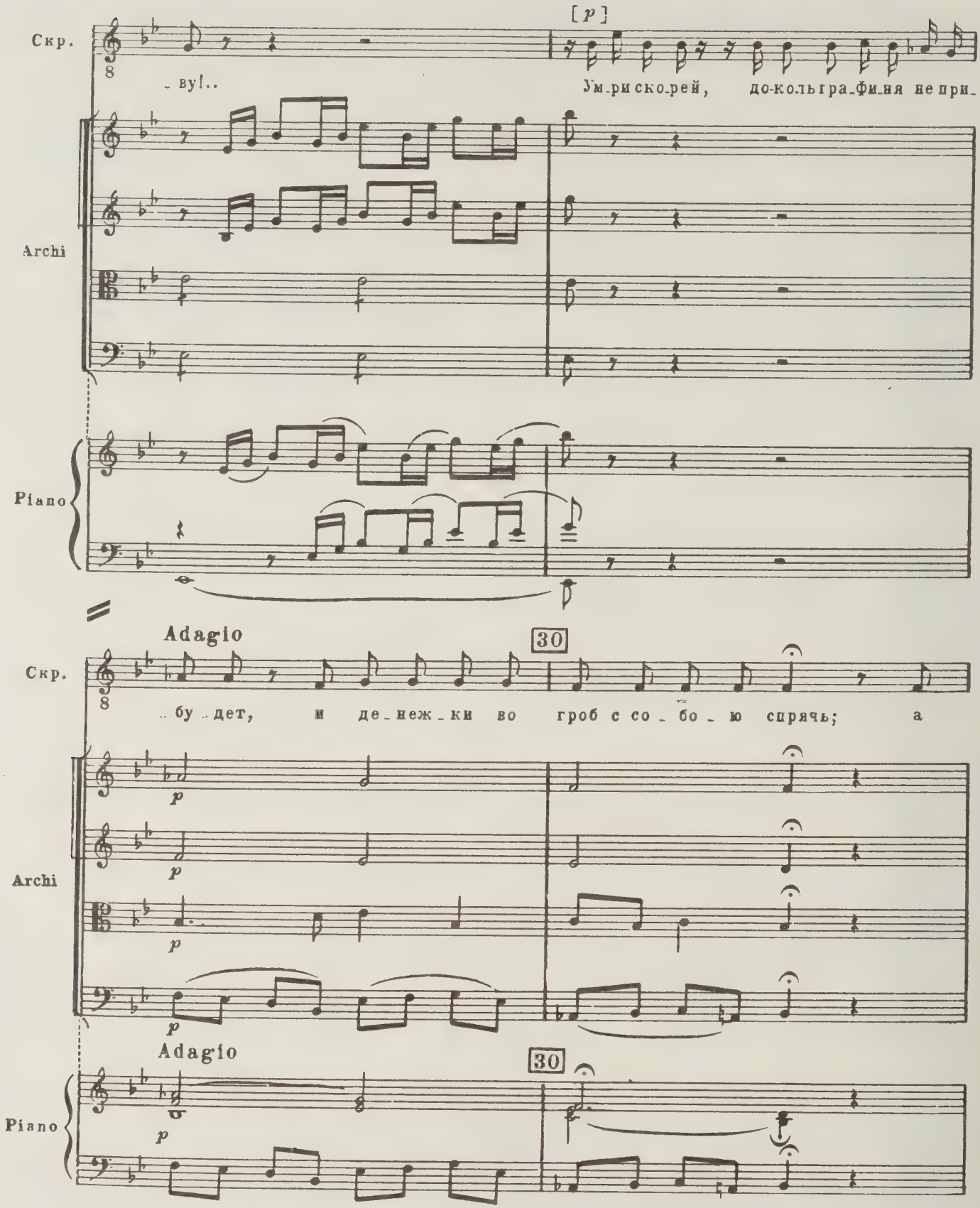

Ob.
Cor. (B)
Archi
Piano
10
Ob.
Cor. (B)
Скр.
При_шло те_бе, о Скря_гин! До за_
Archi
10
Piano

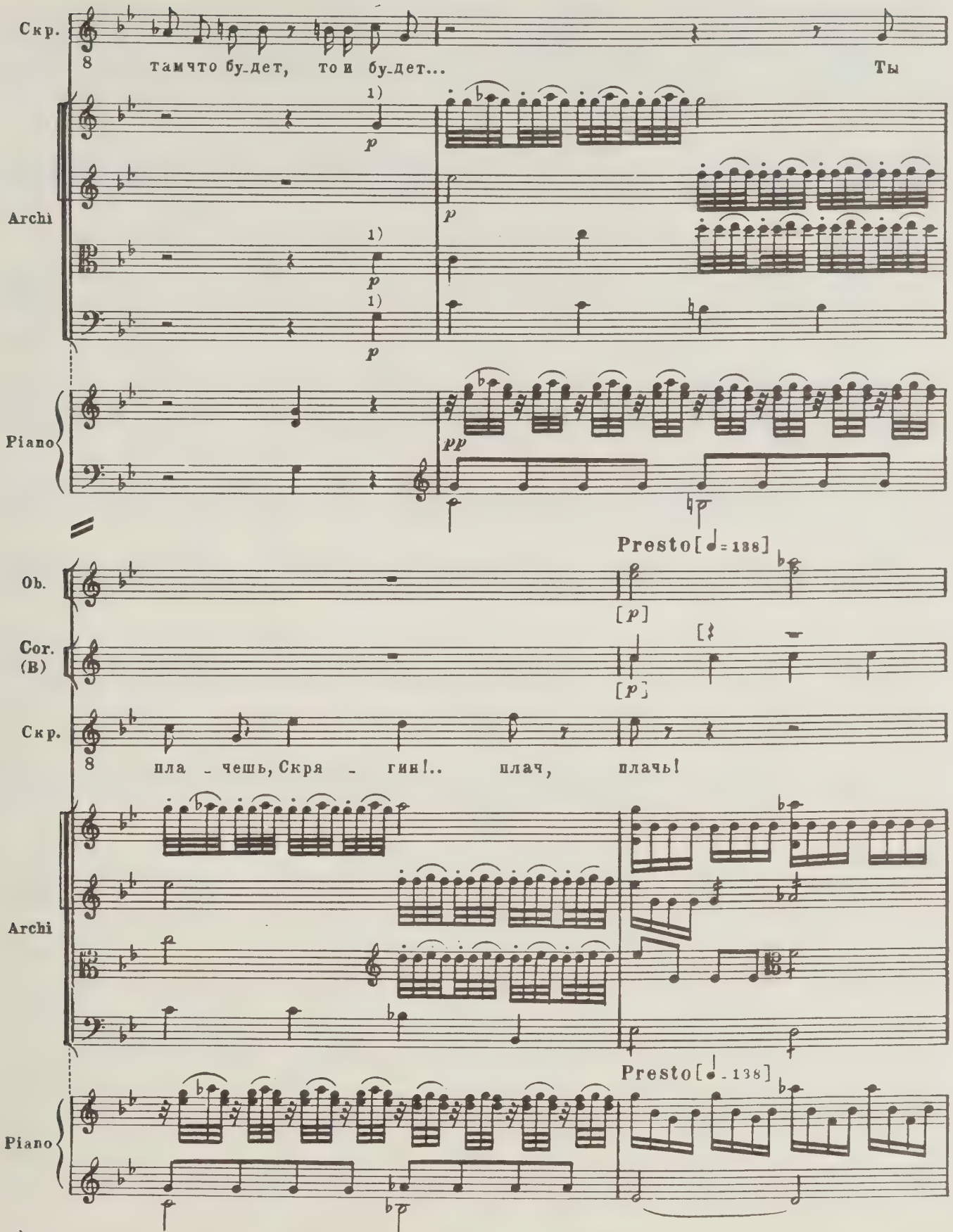

Allegro
Ob.
Cor. (B)
a2
Скр.
[f]
-ре-зу!
Бе-да у-жа-сная, бе-да со всех сто-рон, и нет мне о-бо-
Archi
Allegro
Piano
Ob.
Cor. (B)
Скр.
-рон...
Ког-да б у-ви-дел я во сне та-ку-ю
Archi
Piano


Ob.
Cor. (B)
a2
Скр.
8
гре_зу, я ох_нул бы,и мой про_пал бы сон; и так бы у_жа_
Archi
Piano
Allegro
Adagio
Скр.
8
_снул_ся,
что мо_жет быть и веч_но б не про_
Archi
Allegro
Adagio
Piano
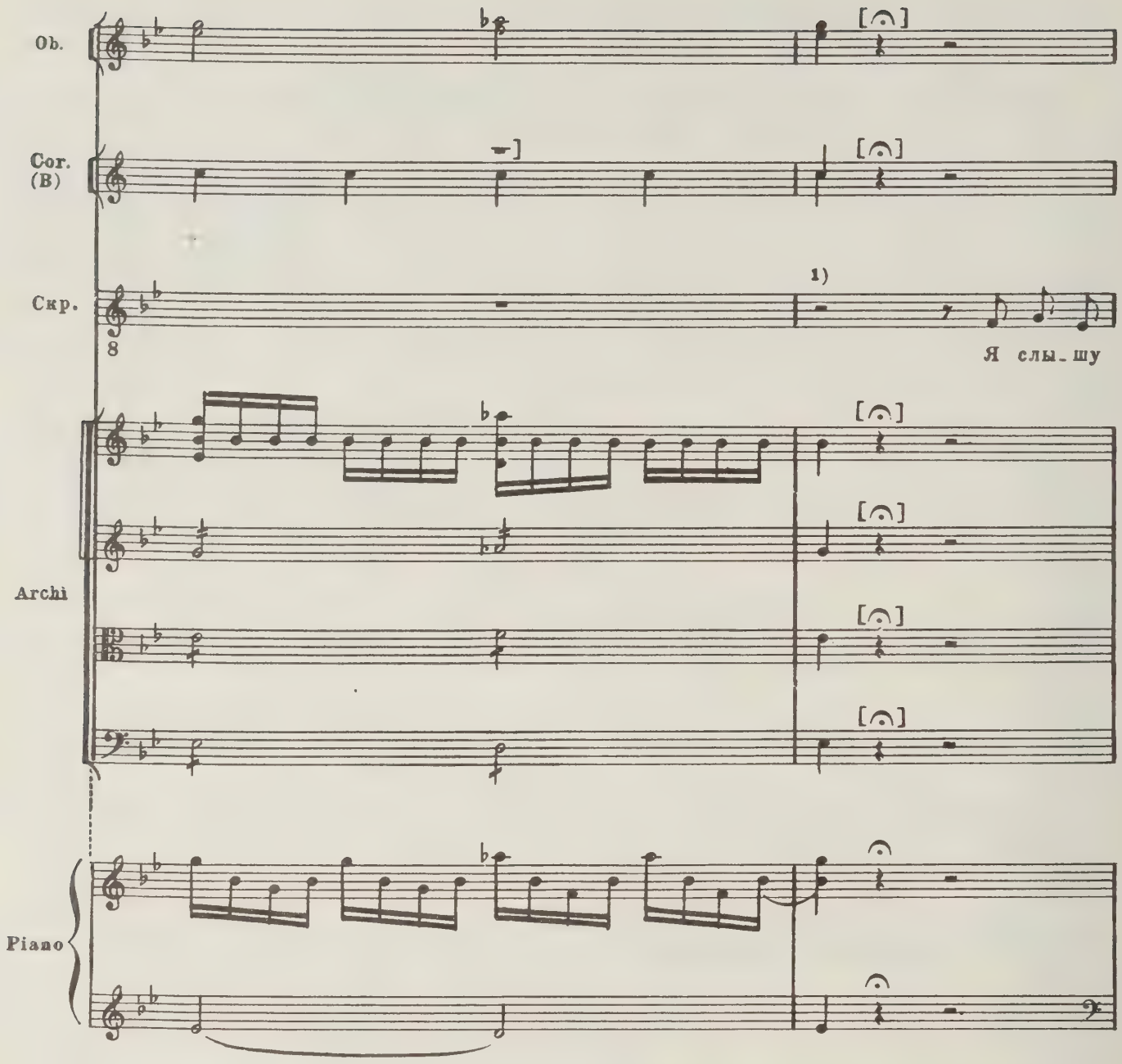

Allegro
20
Ob.
[f]
Cor. (B)
a2
[f]
Скр.
8
-снул_ся...
Archi
f
Allegro
20
Piano
vdl
vdl
Ob.
Cor. (B)
a2
Archi
Piano


Ob.
Cor. (B)
Скр.
А е_то всё, ох! было на_я_
Archi
Piano
Скр.
_ву!..
А я, а я е_щё жи_
Archi
Piano


Скр.
[p]
_ ву!..
Ум_ри ско_рей, до-кольгра_фи_ня не при_
Archi
Piano
Adagio
30
Скр.
_ бу_дет, и де_неж_ки во гроб с со_бо_ю спрячь; а
p
Archi
Adagio
30
Piano

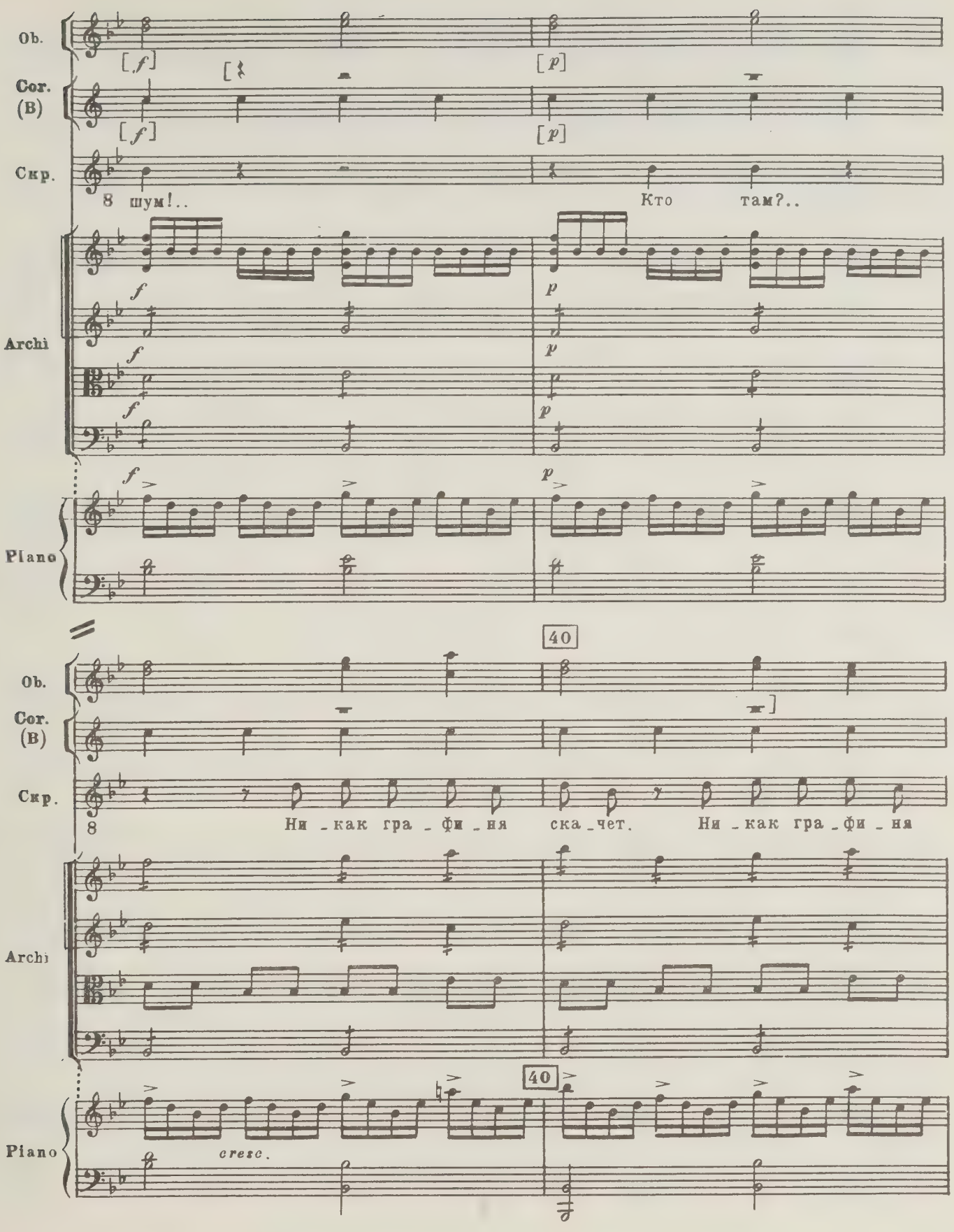


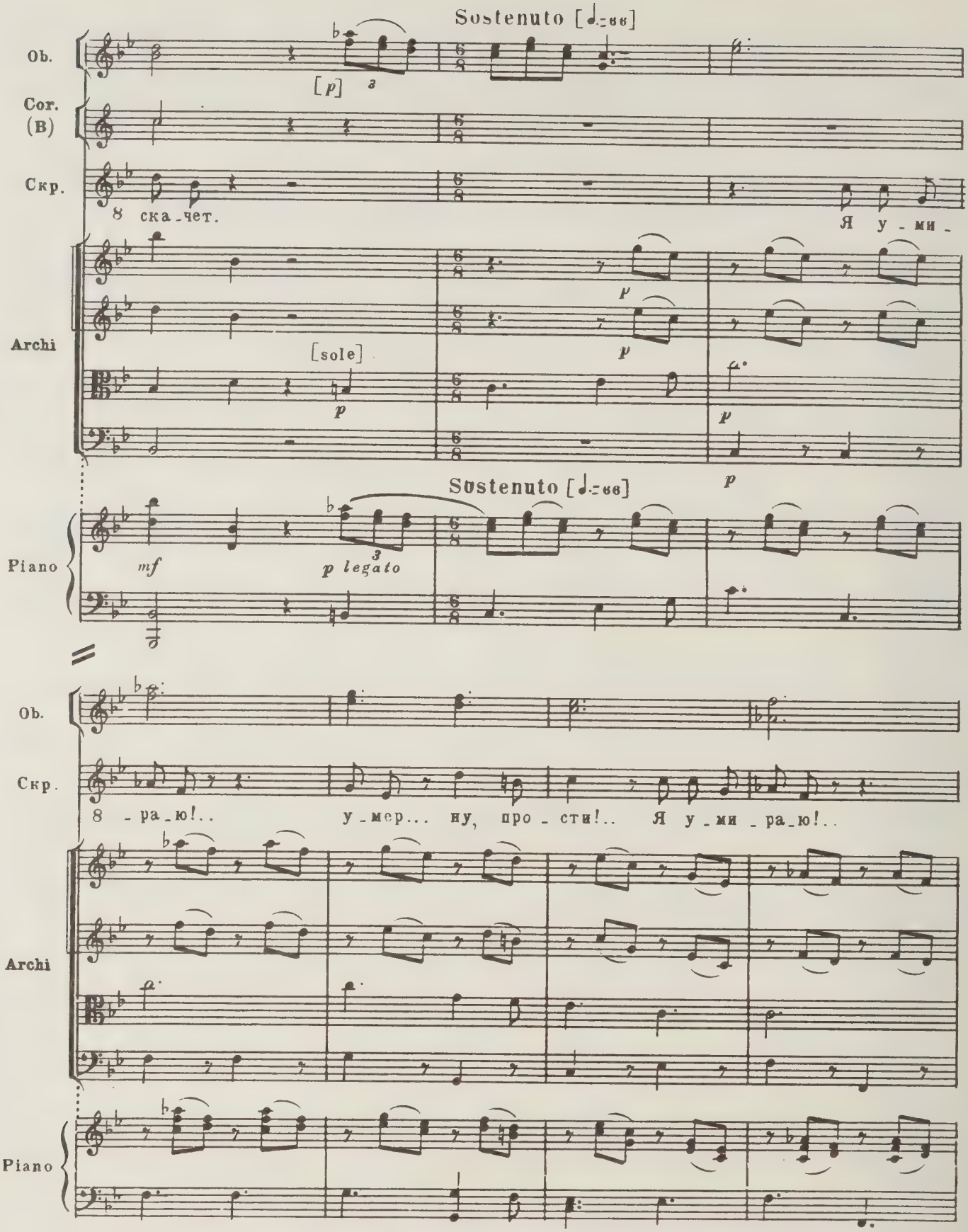
1) В рукописной партитуре неразборчиво. Возможно, этот аккорд следует брать на третьей доле такта.

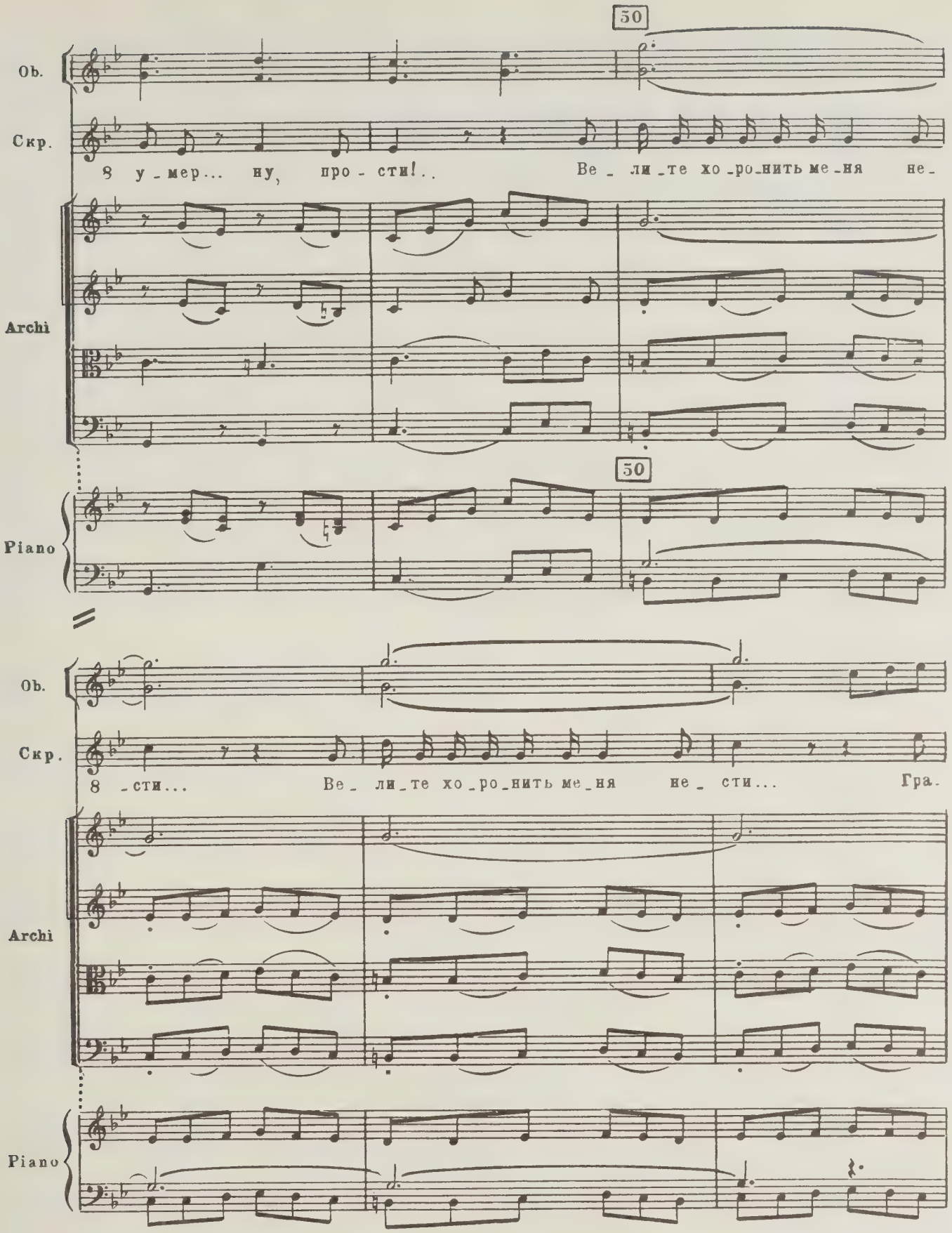


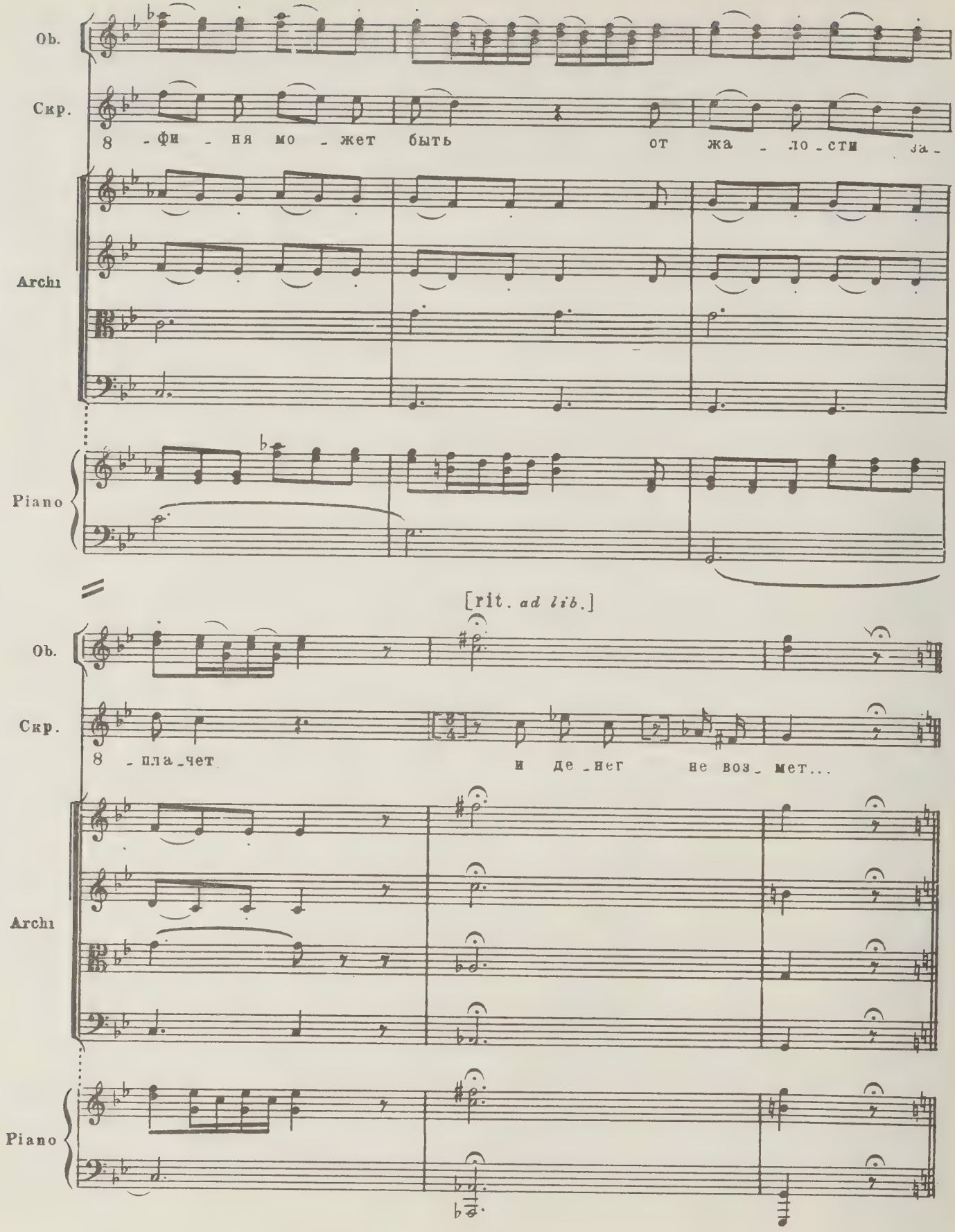
1) *В этом месте можно продекламировать:*

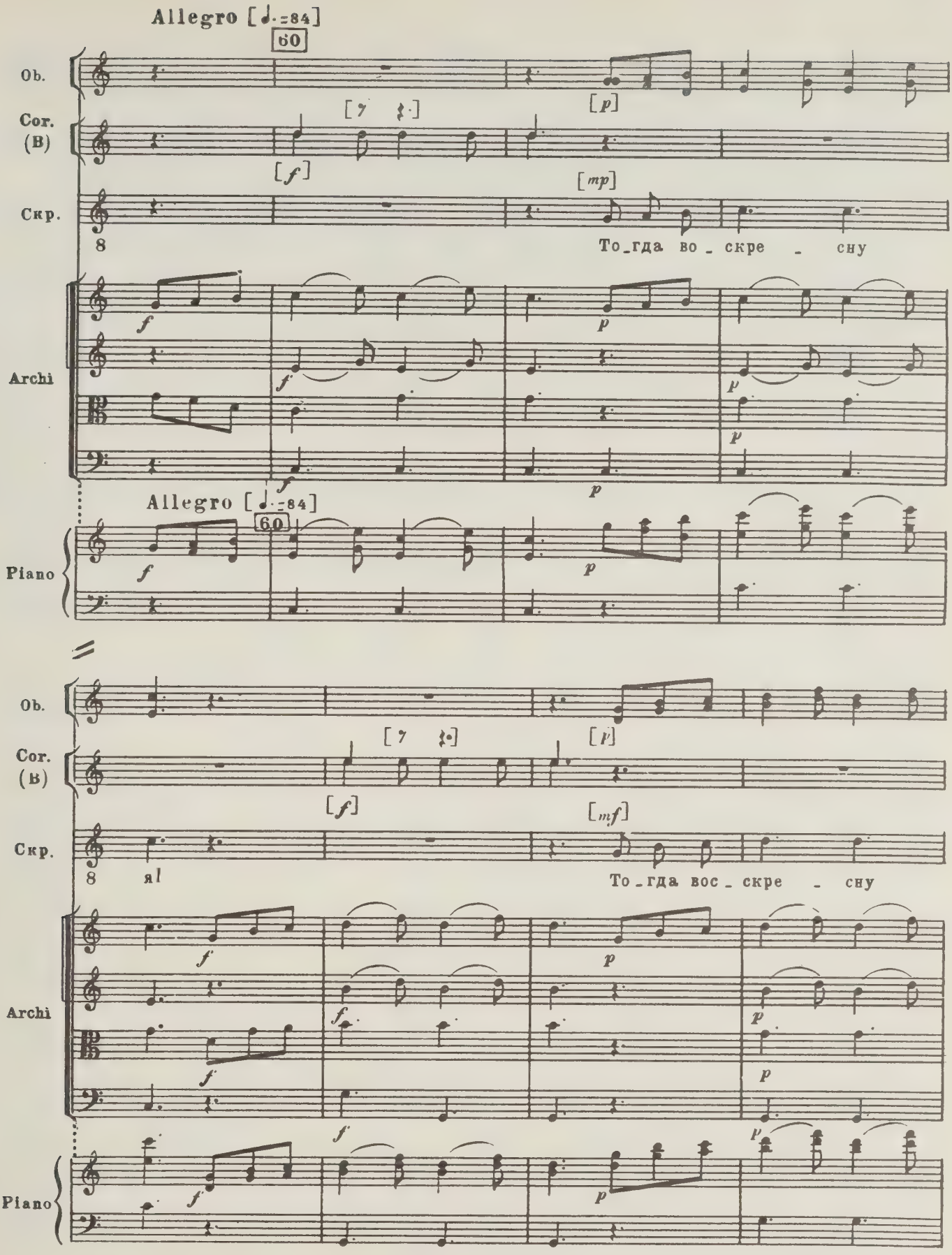
Глупец! На что было прельщаться?..
И хочется любить, и денег жаль...
Проклят тот человек, кто выдумал влюбляться!
Он сделал только тем нам лишнюю печаль...

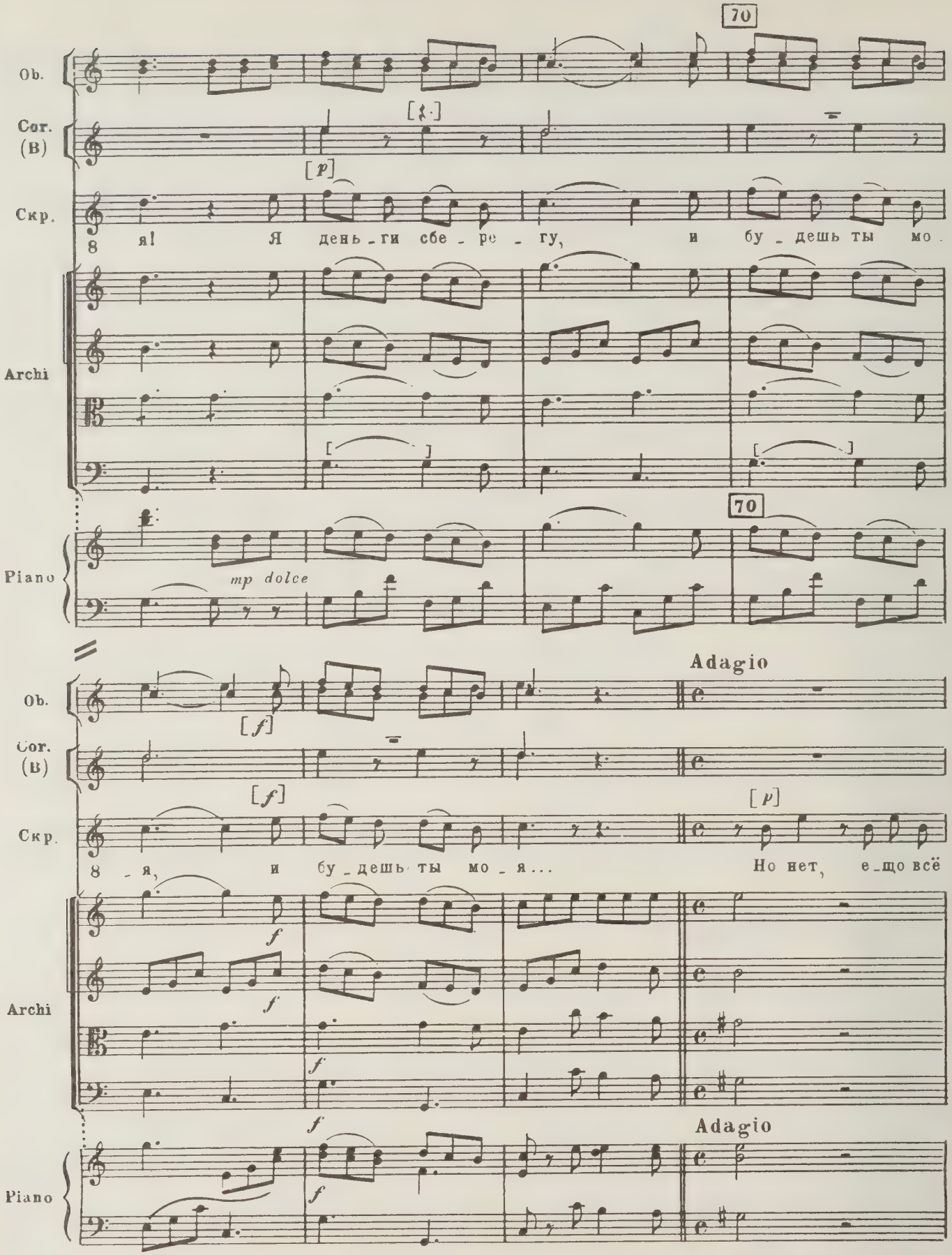

Ob.
Cor. (B)
Сир.
8 шум!..
Кто там?..
Archi
Piano
40
Ob.
Cor. (B)
Сир.
8
Ни _как гра _фи _ня ска _чет. Ни _как гра _фи _ня
Archi
Piano
cresc.

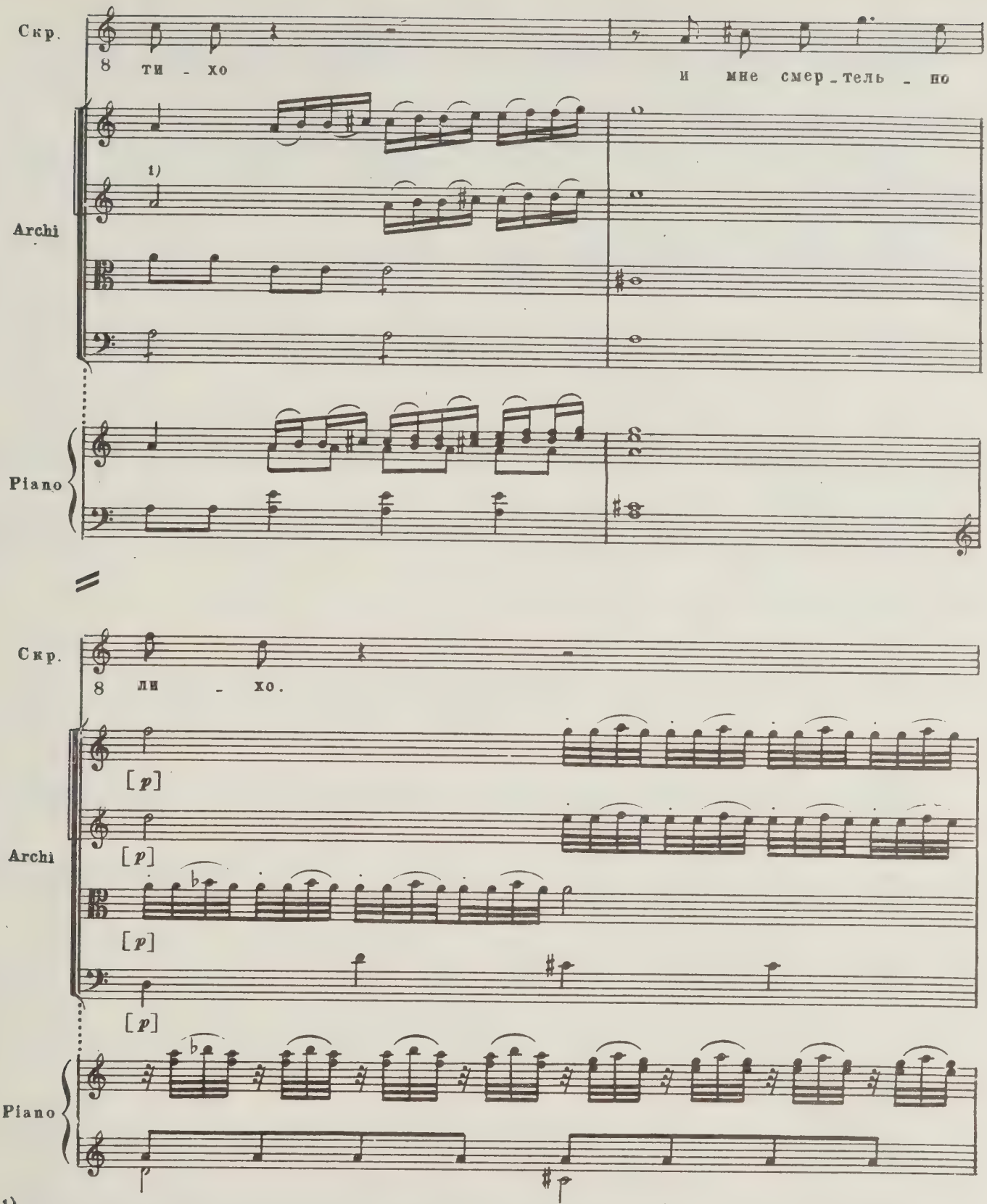

Sostenuto [♩.=66]
Ob.
Cor. (B)
Скр.
8 ска-чет.
Я у-ми-
Archi
[sole]
Piano
mf
p legato
8 -ра-ю!..
у-мер... ну, про-сти!.. Я у-ми-ра-ю!..


50
Ob.
Скр.
8 у_мер... ну, про_сти!..
Ве_ли_те хо_ро_нить ме_ня не_
Archi
Piano
50
Ob.
Скр.
8 _сти...
Ве_ли_те хо_ро_нить ме_ня не_сти...
Гра.
Archi
Piano

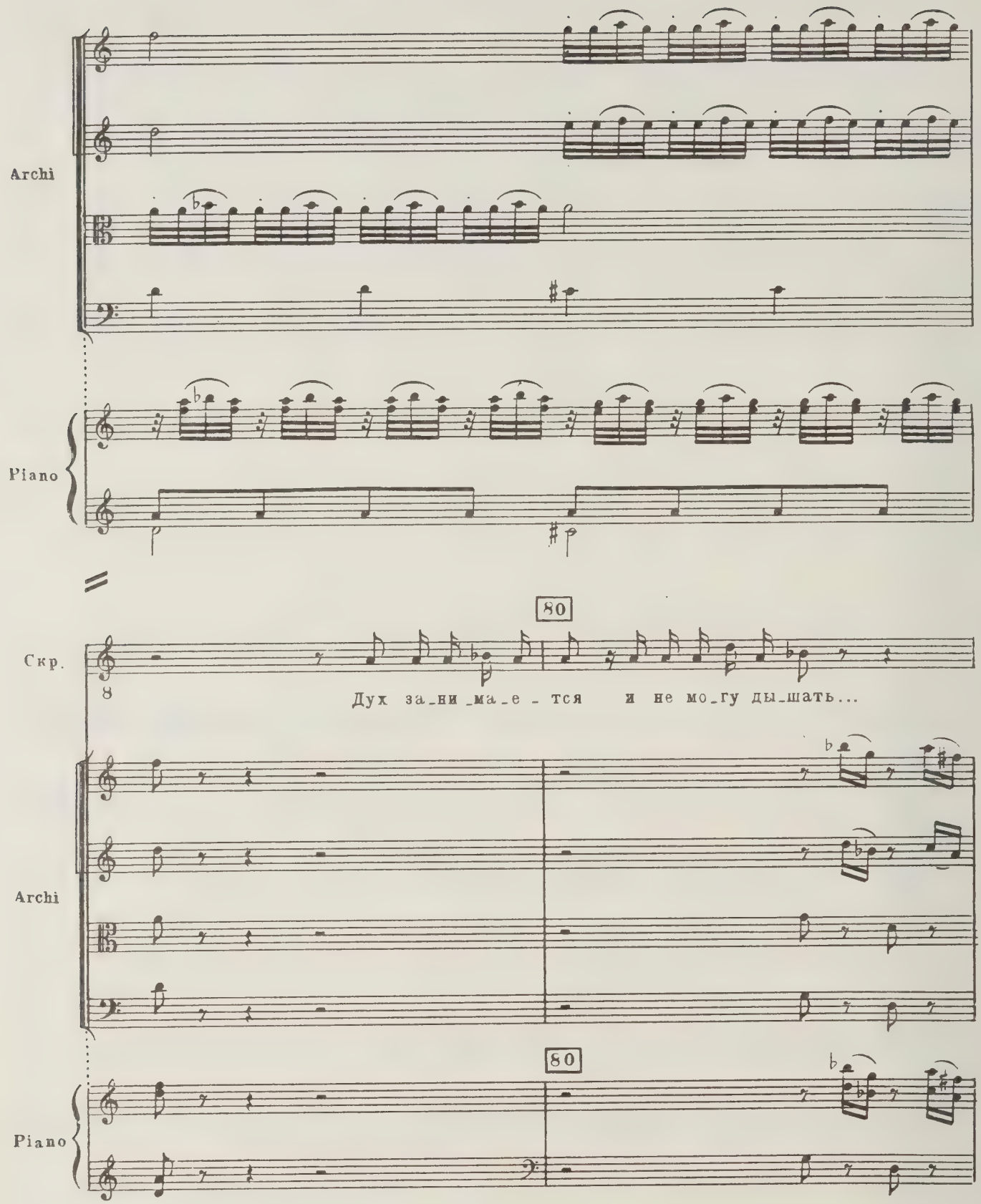

Ob.
Скр.
8 -фи - ня мо - жет быть от жа - ло - сти за -
Archi
Piano
[rit. ad lib.]
Ob.
Скр.
8 - пла - чет и де - нег не воз - мет...
Archi
Piano

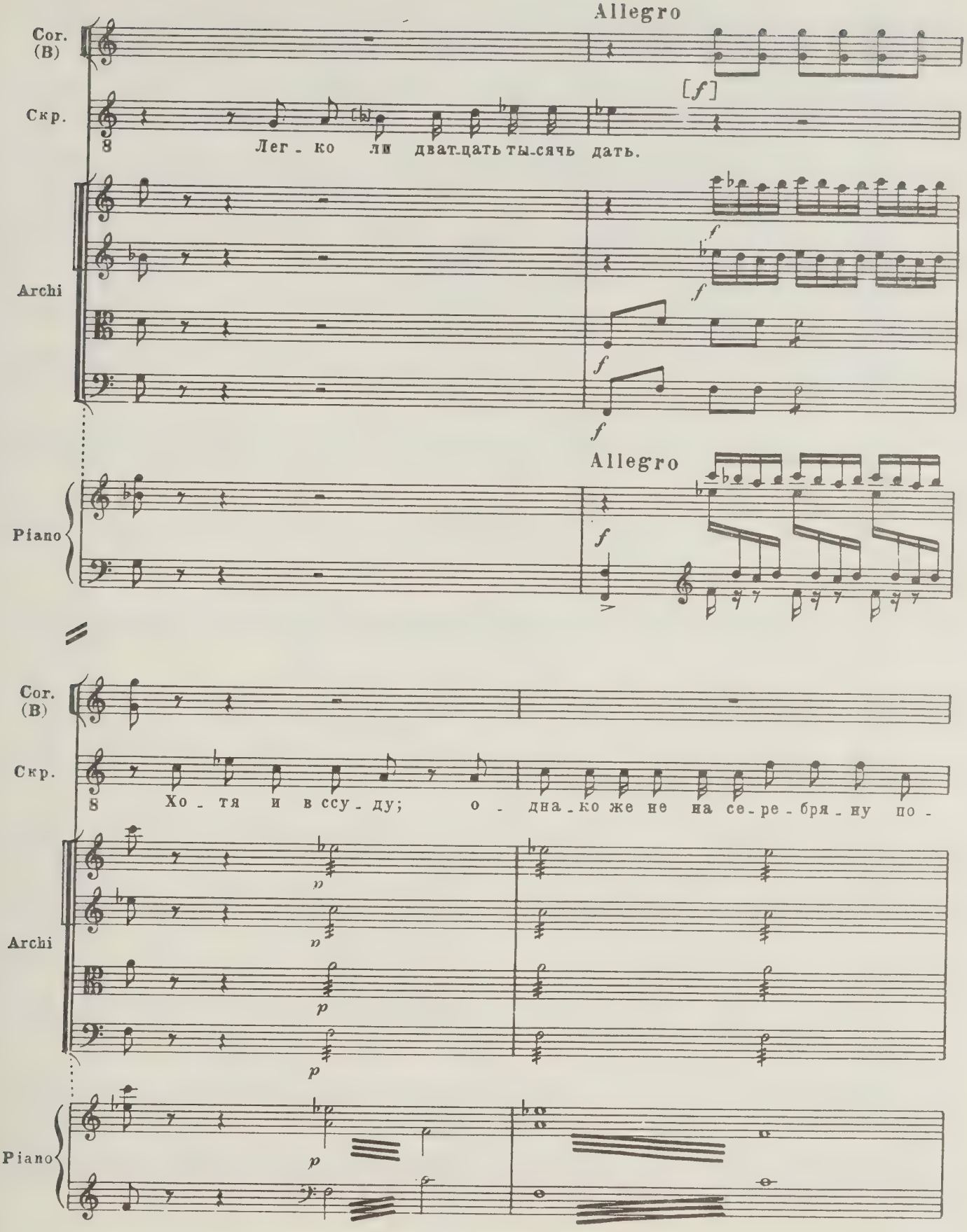

Allegro [♩.=84]
60
Ob.
Cor. (B)
Скр.
Archi
Piano
[mp]
То_гда во_скре_сну
Allegro [♩.=84]
60
[mf]
То_гда вос_скре_сну

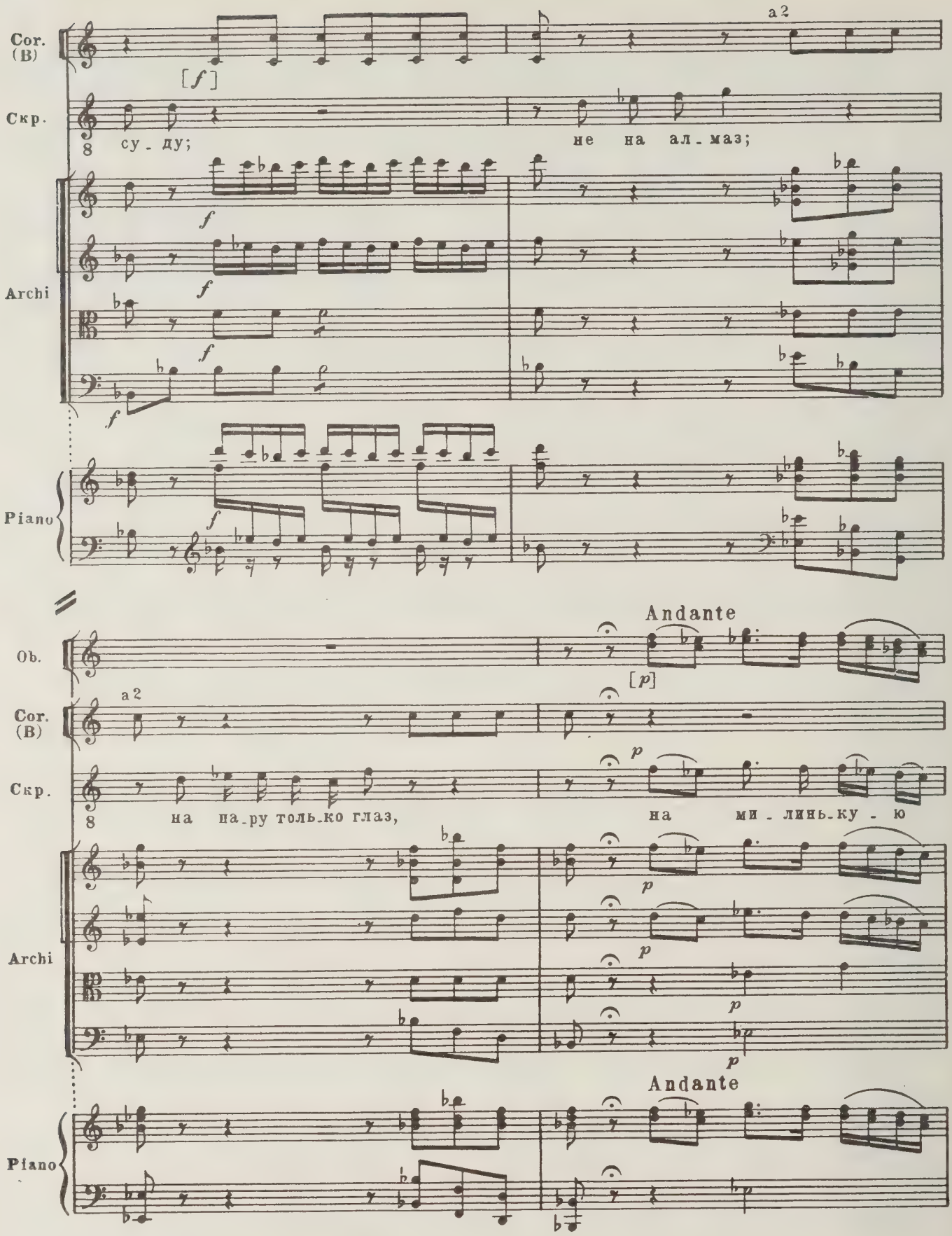

70
Ob.
Cor. (B)
Скр.
[p]
8 я! Я день_ги сбе_ре_гу, и бу_дешь ты мо.
Archi
Piano
mp dolce
70
Adagio
Ob.
[f]
Cor. (B)
[f]
[p]
Скр.
8 _я, и бу_дешь ты мо_я... Но нет, е_що всё
Archi
f
Adagio
Piano

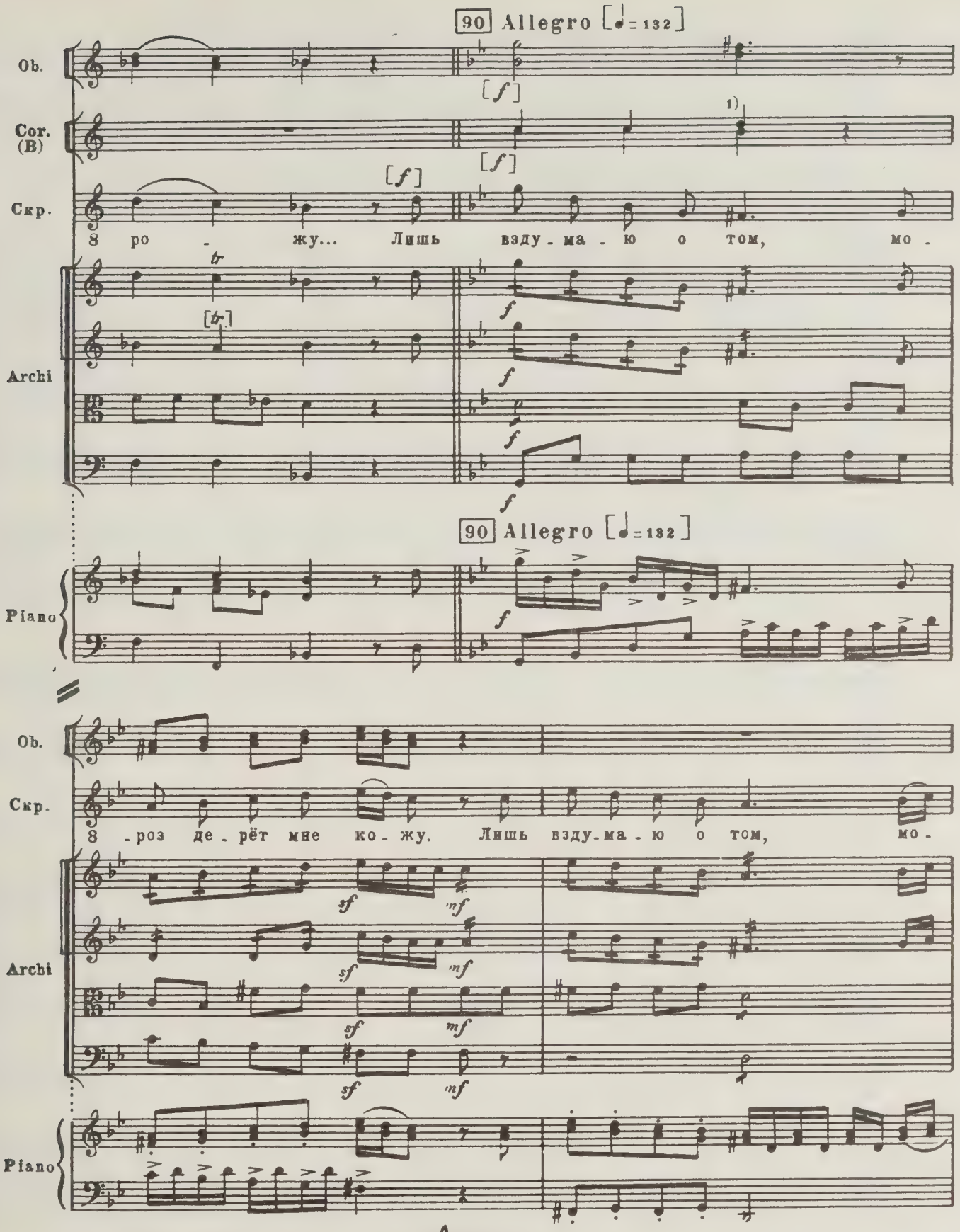


1) В рукописной партитуре вторые скрипки в этом такте играют в унисон с первыми.

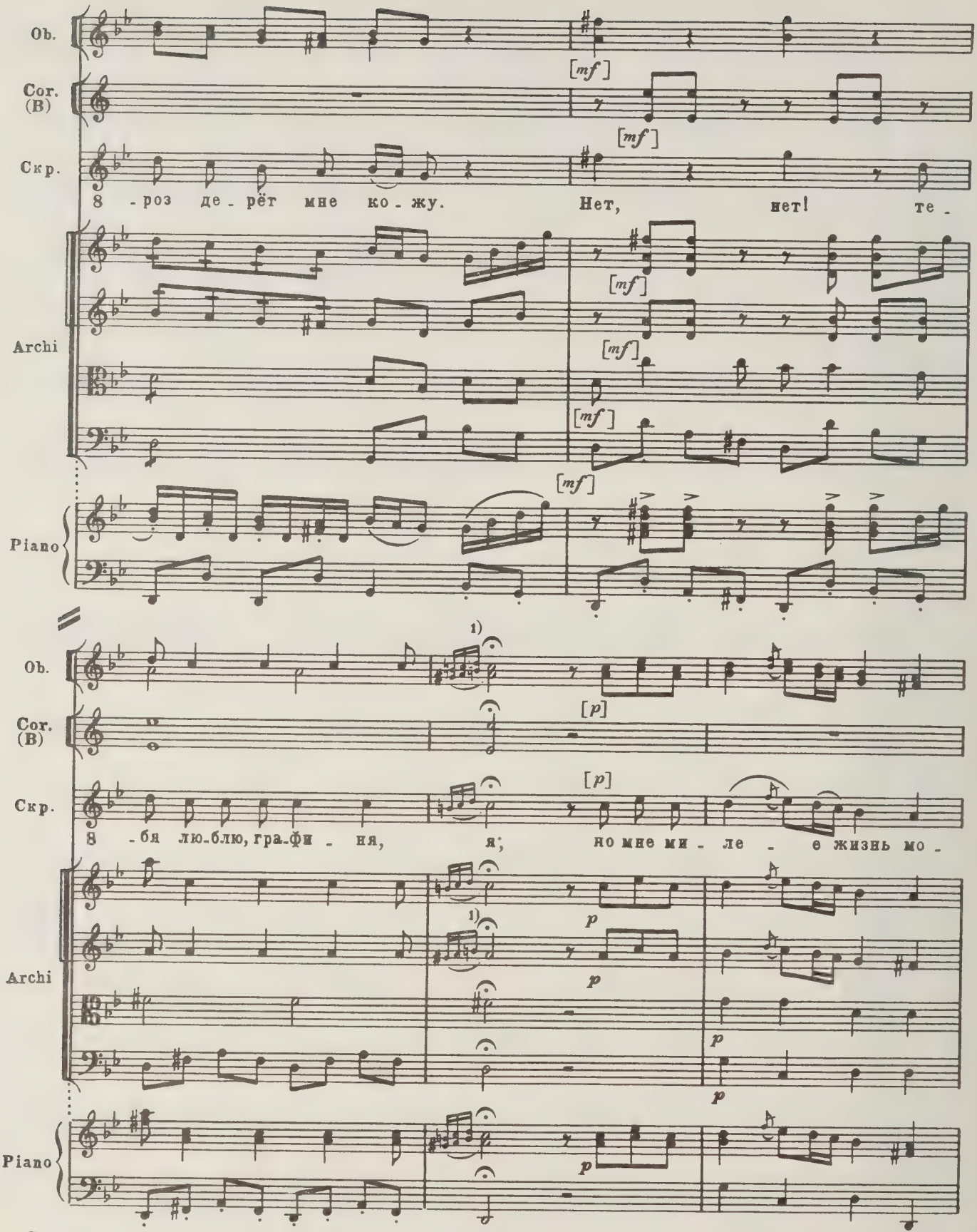

Archi
Piano
80
Скр.
8
Дух за_ни_ма_е_тся и не мо_гу ды_шать...
Archi
80
Piano


Allegro
Cor. (B)
Скр.
Лег - ко ли двад-цать ты-сячь дать.
Archi
Piano
Allegro
Cor. (B)
Скр.
Хо - тя и в ссу - ду; о - дна - ко же не на се-ре - бря - ну по -
Archi
Piano

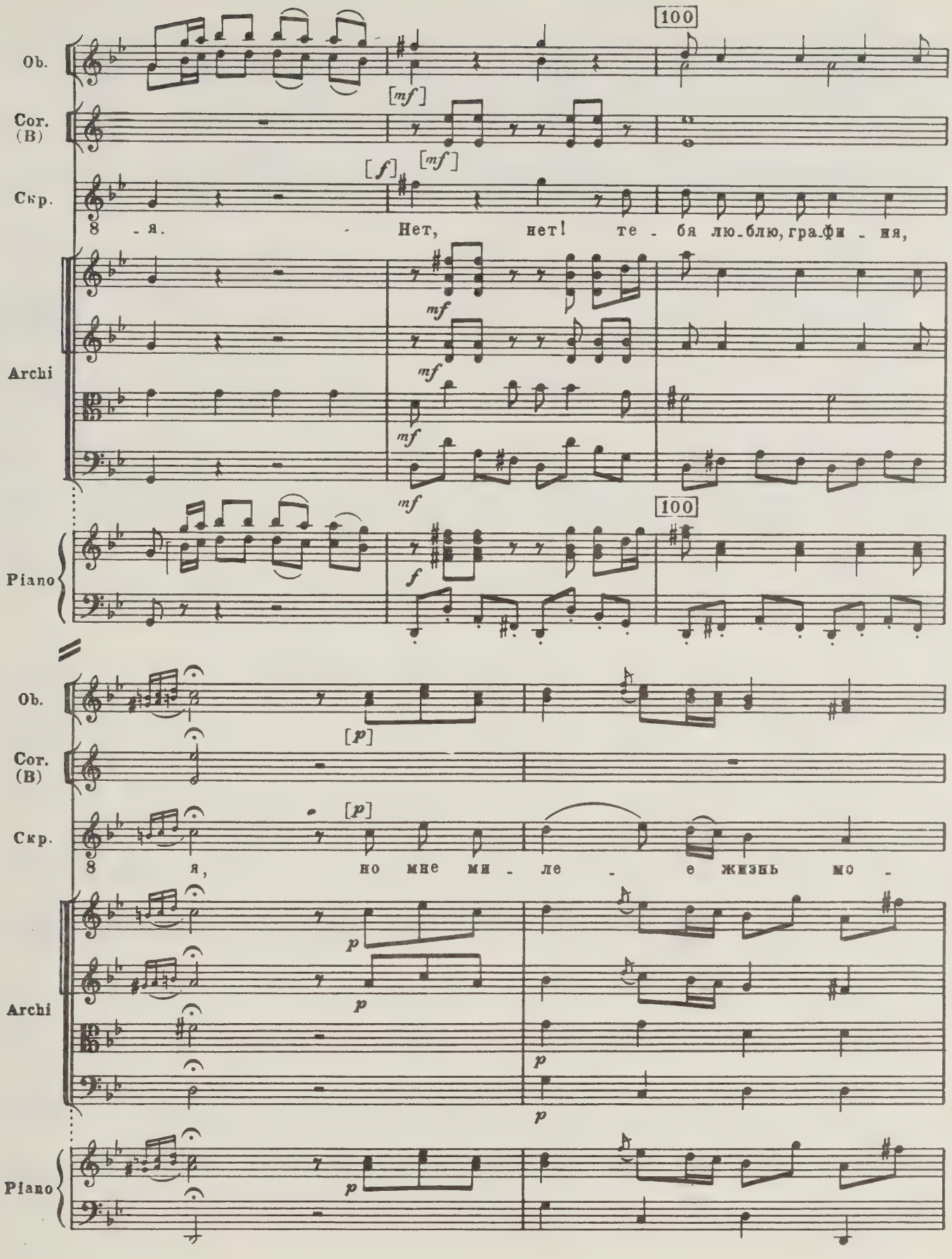

Cor. (B)
Скр.
Archi
Piano
Ob.
a2
[f]
[p]
p
su - ду;
не на ал - маз;
на на - ру толь - ко глаз,
на ми - линь - ку - ю
Andante

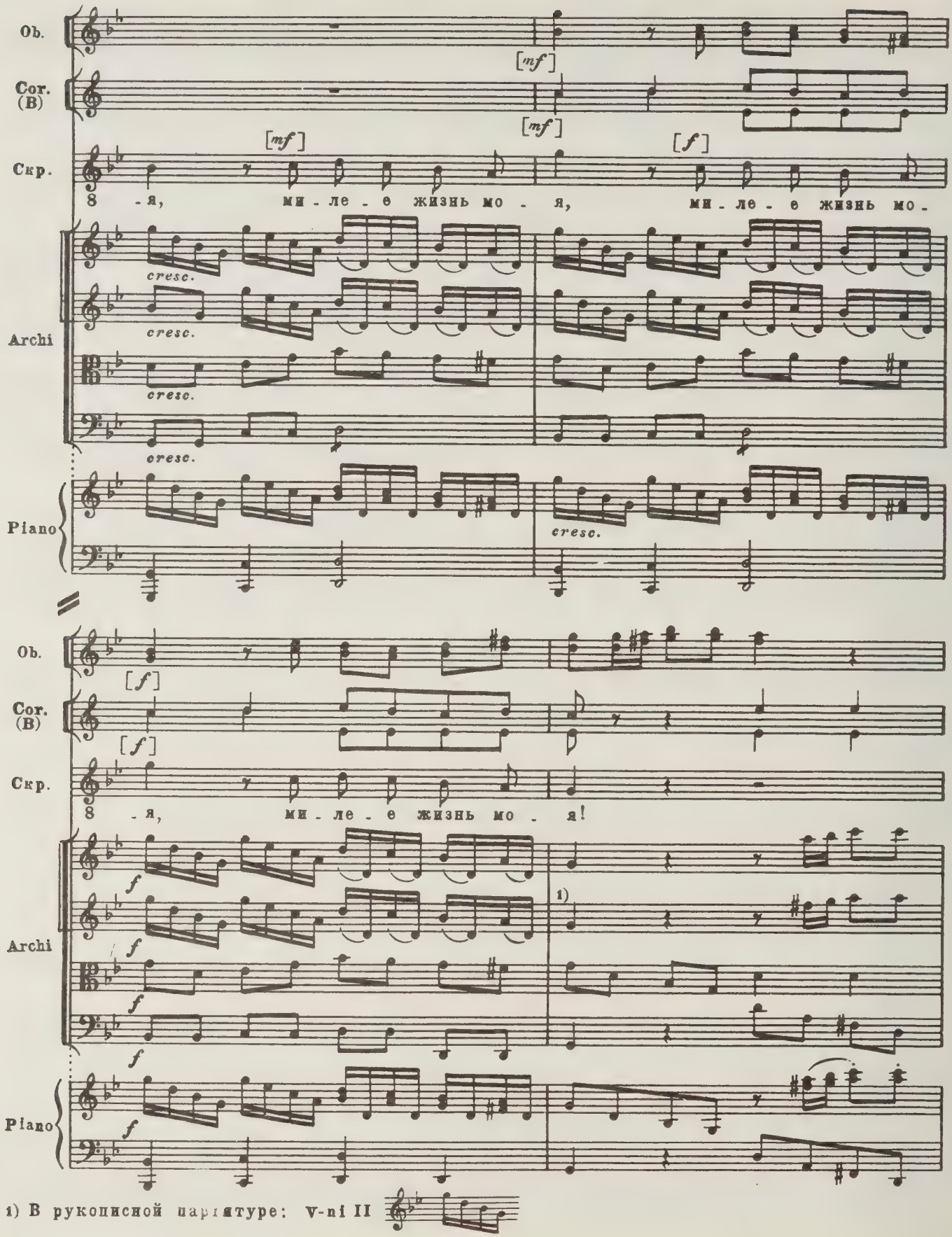


1) В рукописной партитуре ошибка: Cor.

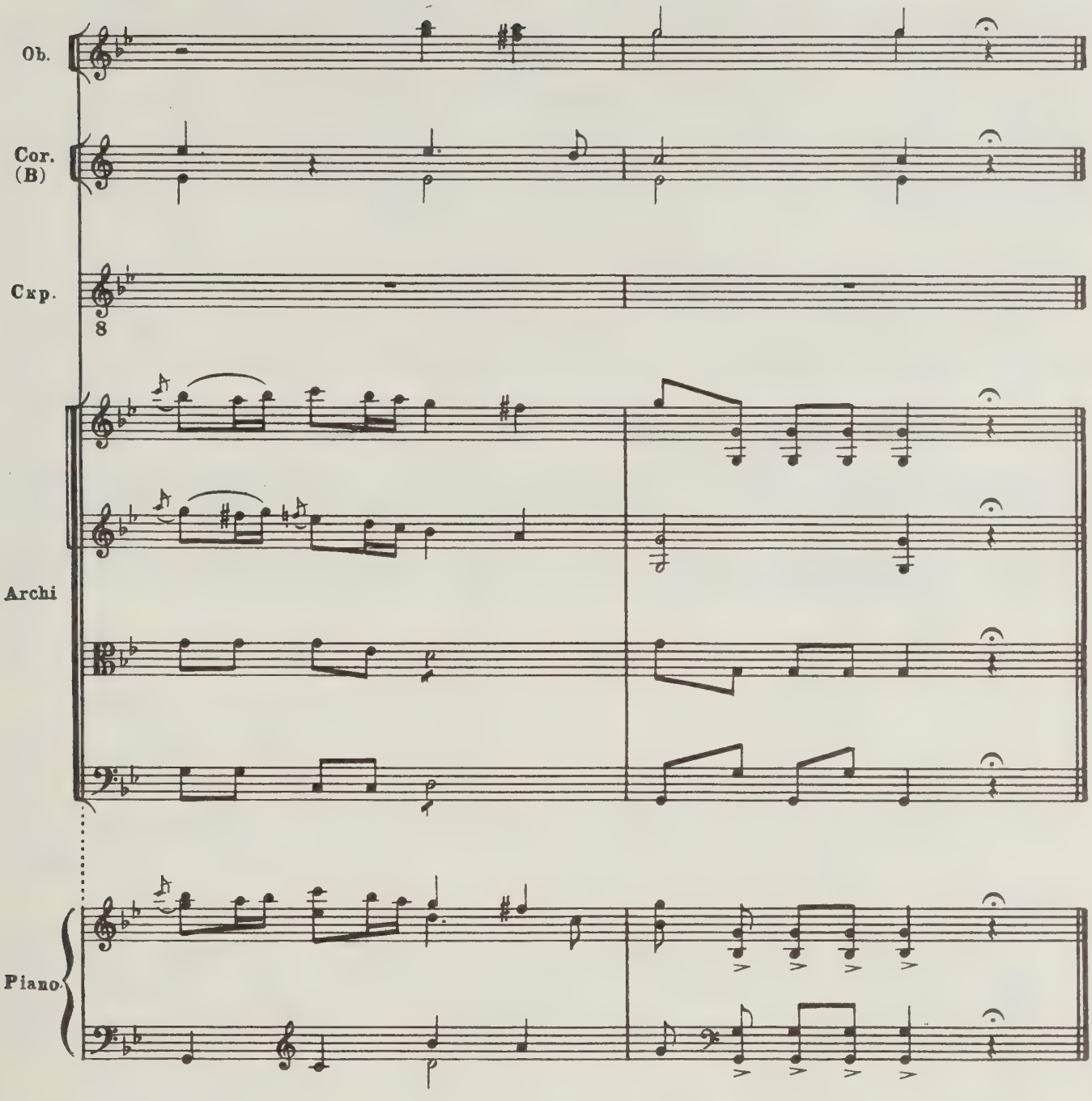


1) В рукописной партитуре знак бекара перед *си* отсутствует.


Ob.
Cor. (B)
Скр.
Archi
Piano
100
[mf]
[f]
[mf]
8 -я. - Нет, нет! те - бя лю-блю, гра-фи - ня,
mf
mf
mf
mf
f
100
Ob.
Cor. (B)
Скр.
Archi
Piano
[p]
[p]
8 я, но мне ми - ле - е жизнь мо -
p
p
p
p
p



1) В рукописной партитуре: V-ni II



Любезных денежек лишася, жить не можно...
Пустое говорю... и без графини тошно...
Кипит во мне, волнуется вся кровь...
Что делать мне? ... о деньги! о любовь!...
Да чтож, о чем же я крушуся?
Племянницыны деньги есть:
Их в рост отдать велит закон и честь.
Не столько горестно я с ними разлучуся;
Веть отдавать же их когданибудь...
Попал, попал на истинной я путь.

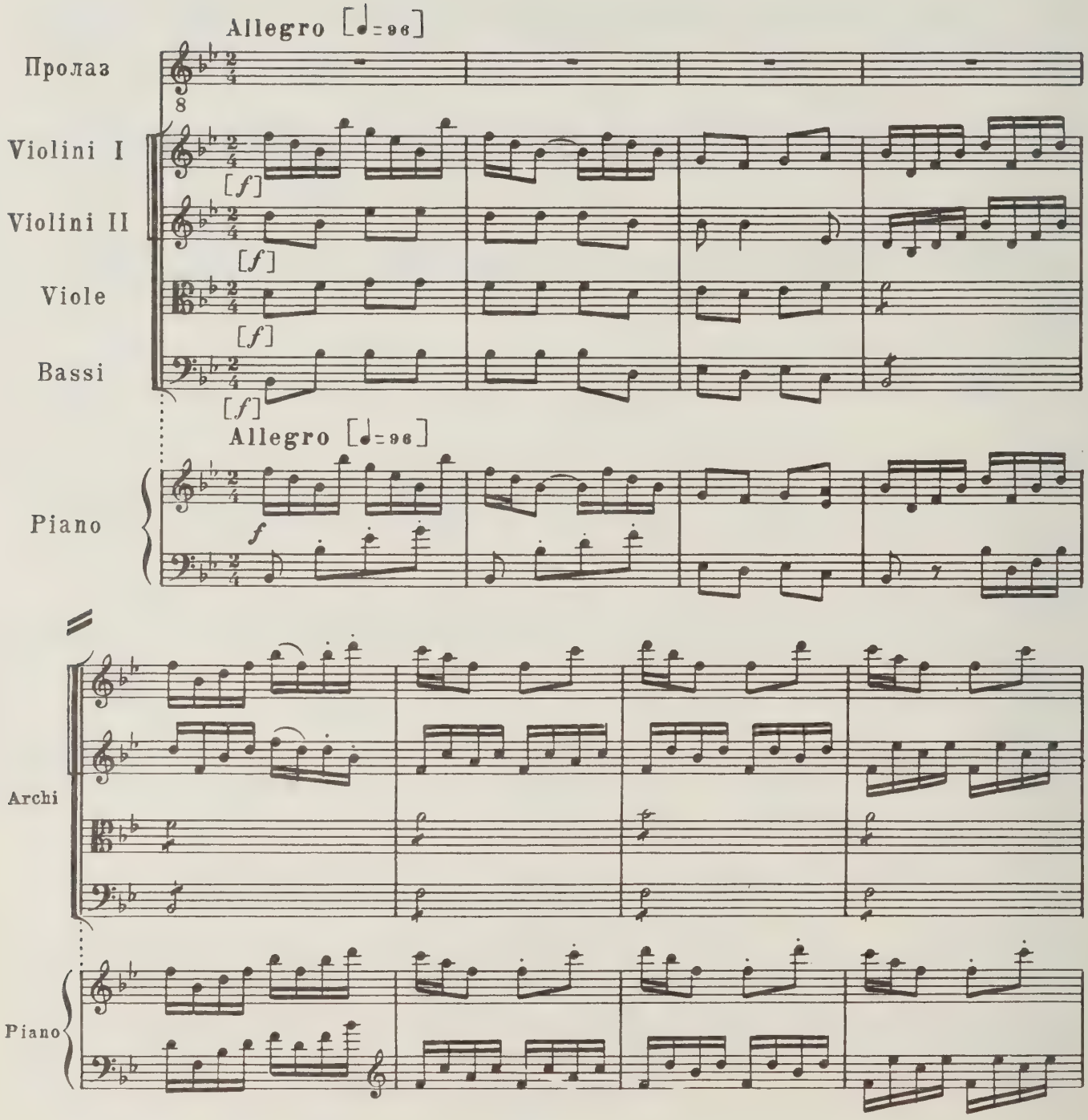
ЯВЛЕНИЕ XII.

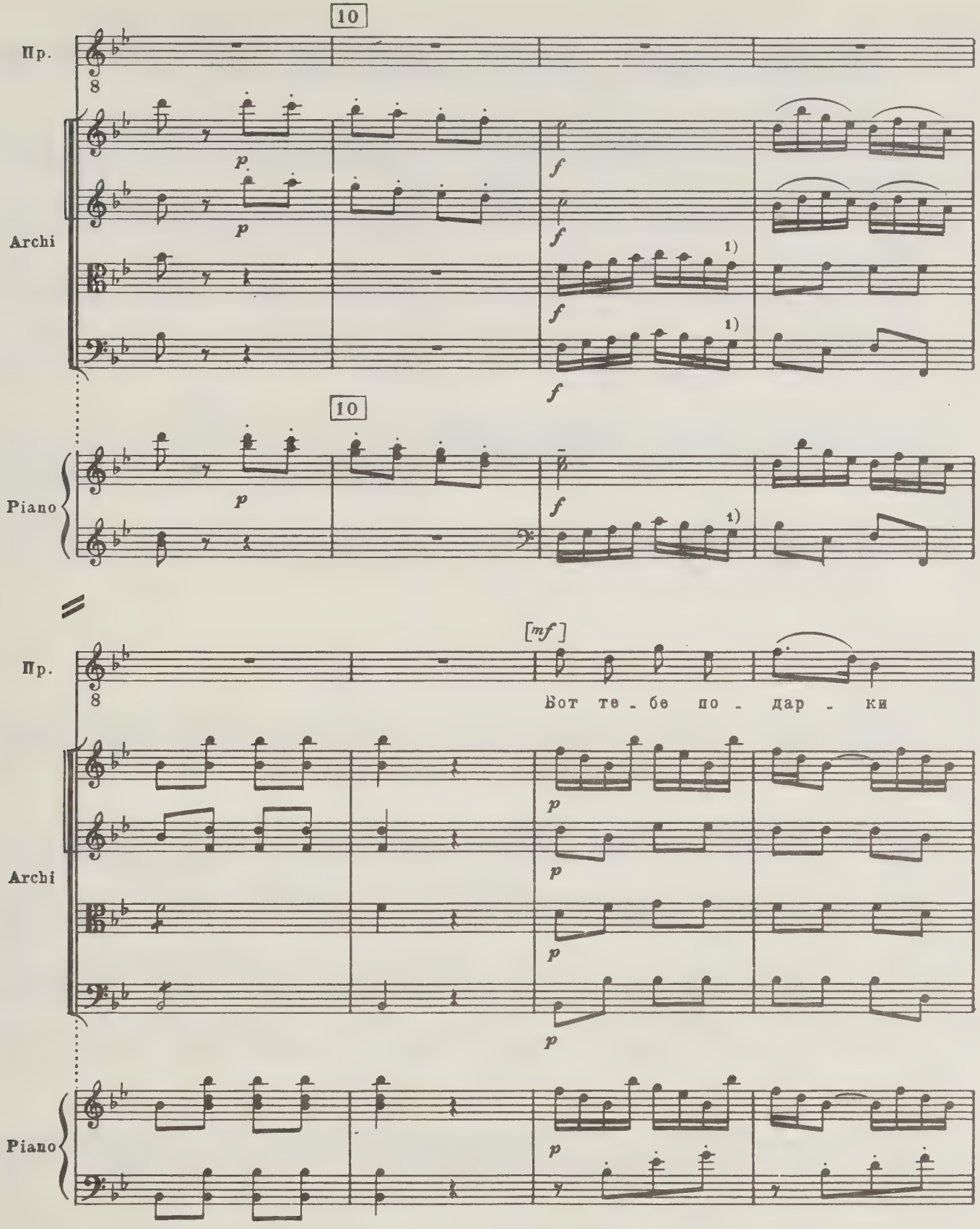
Скрягин, Пролаз *несет на голове корзину.*

Скрягин.

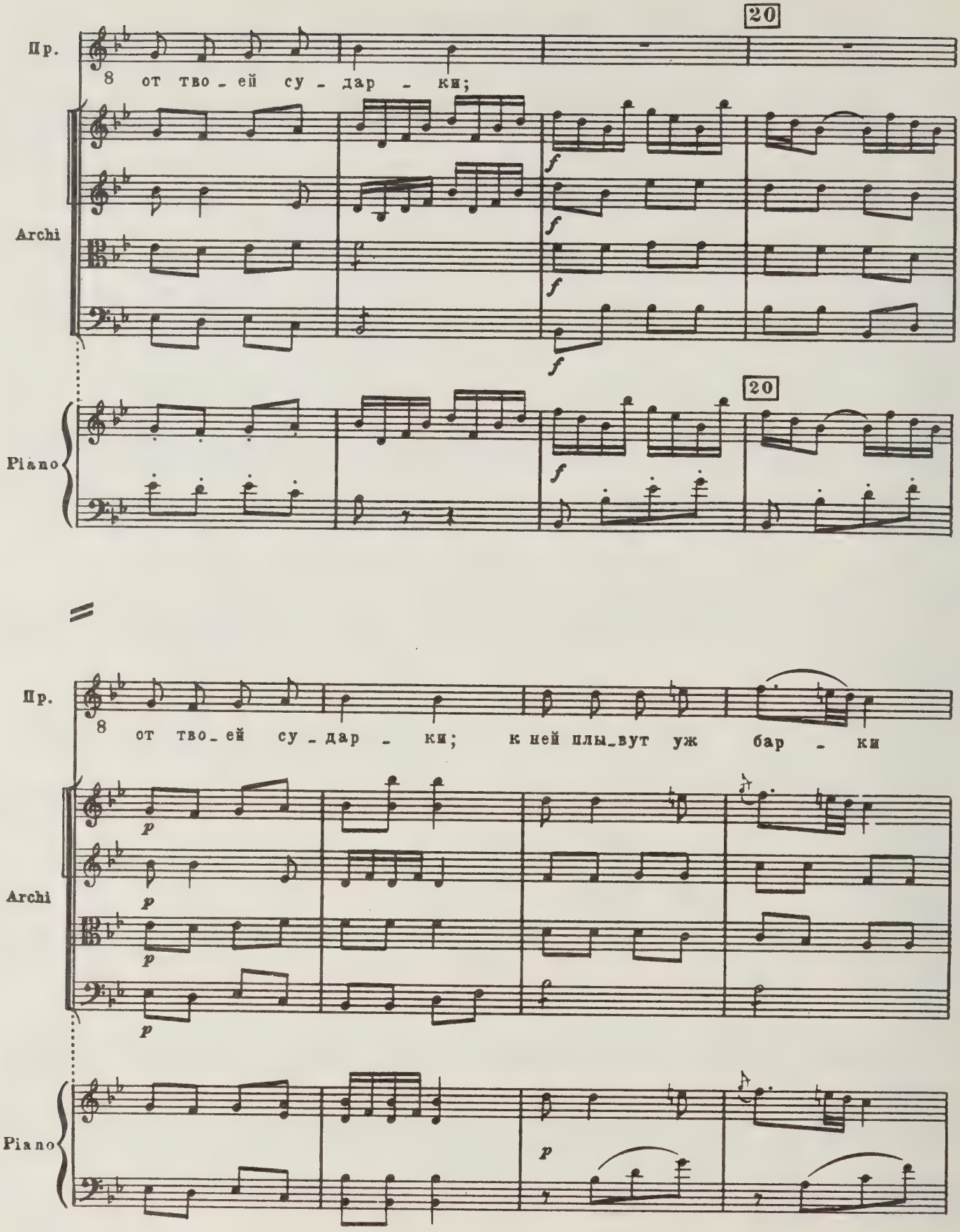
Что ты мне скажешь, любезный друг Пролаз?

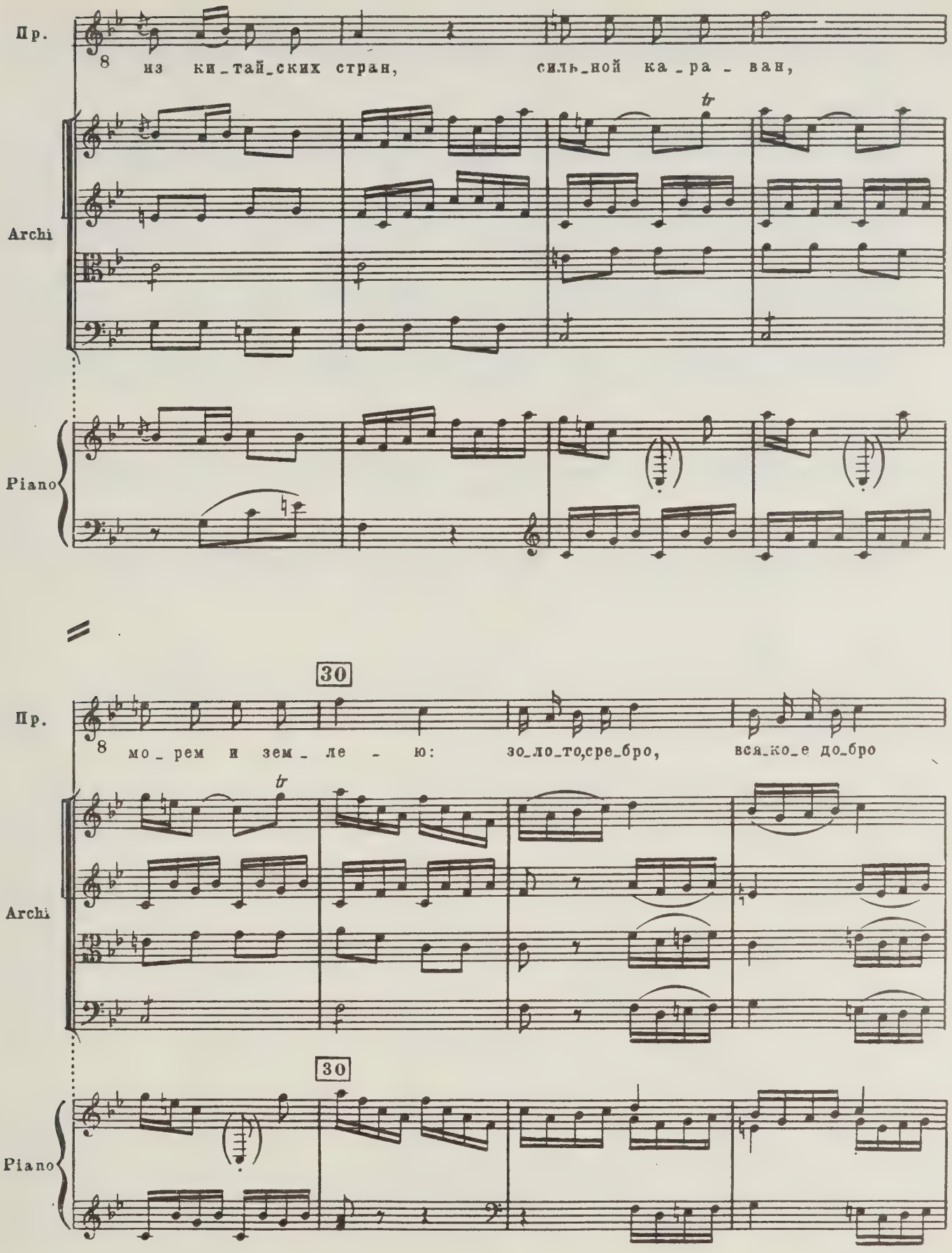
11. [Ария Пролаза]

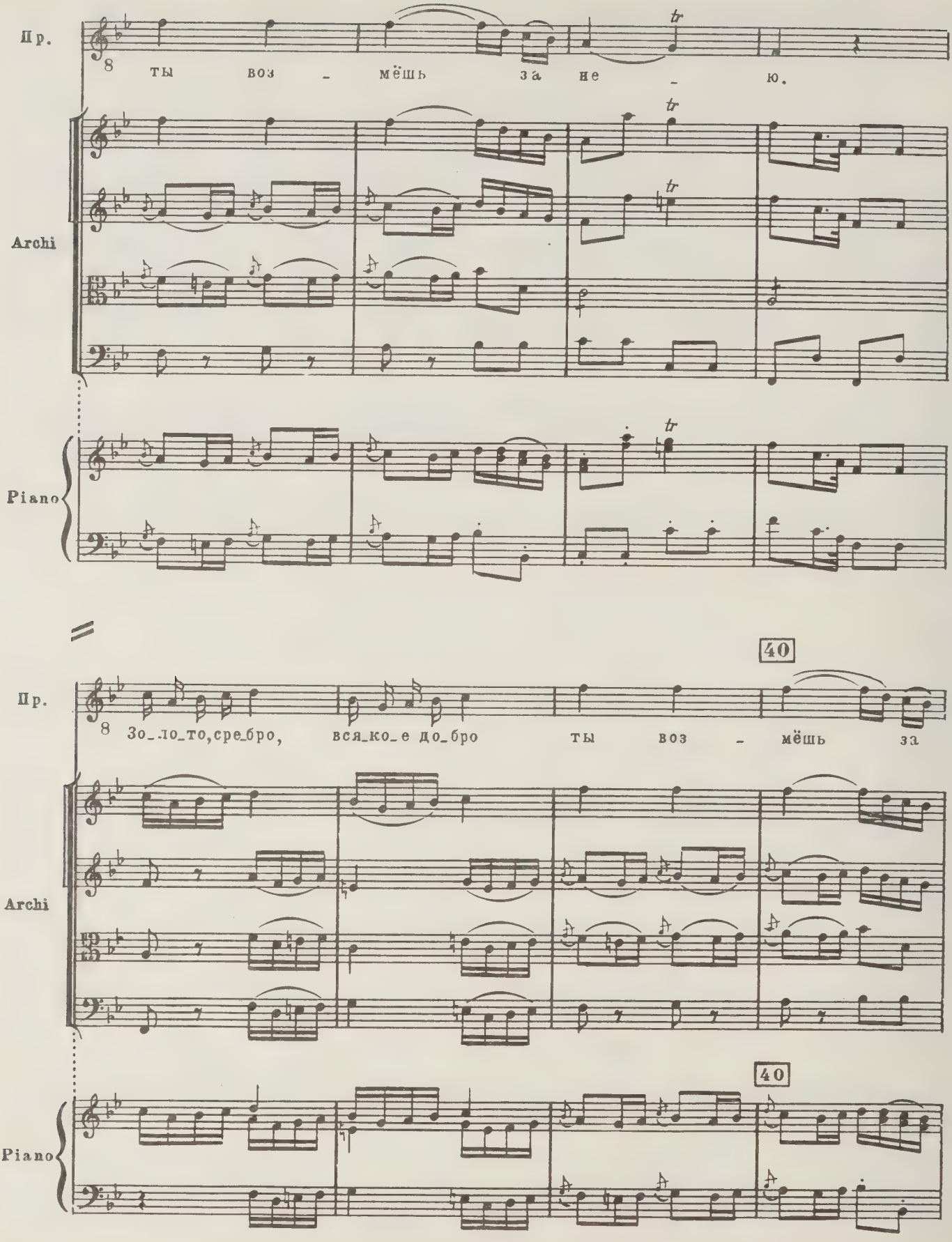


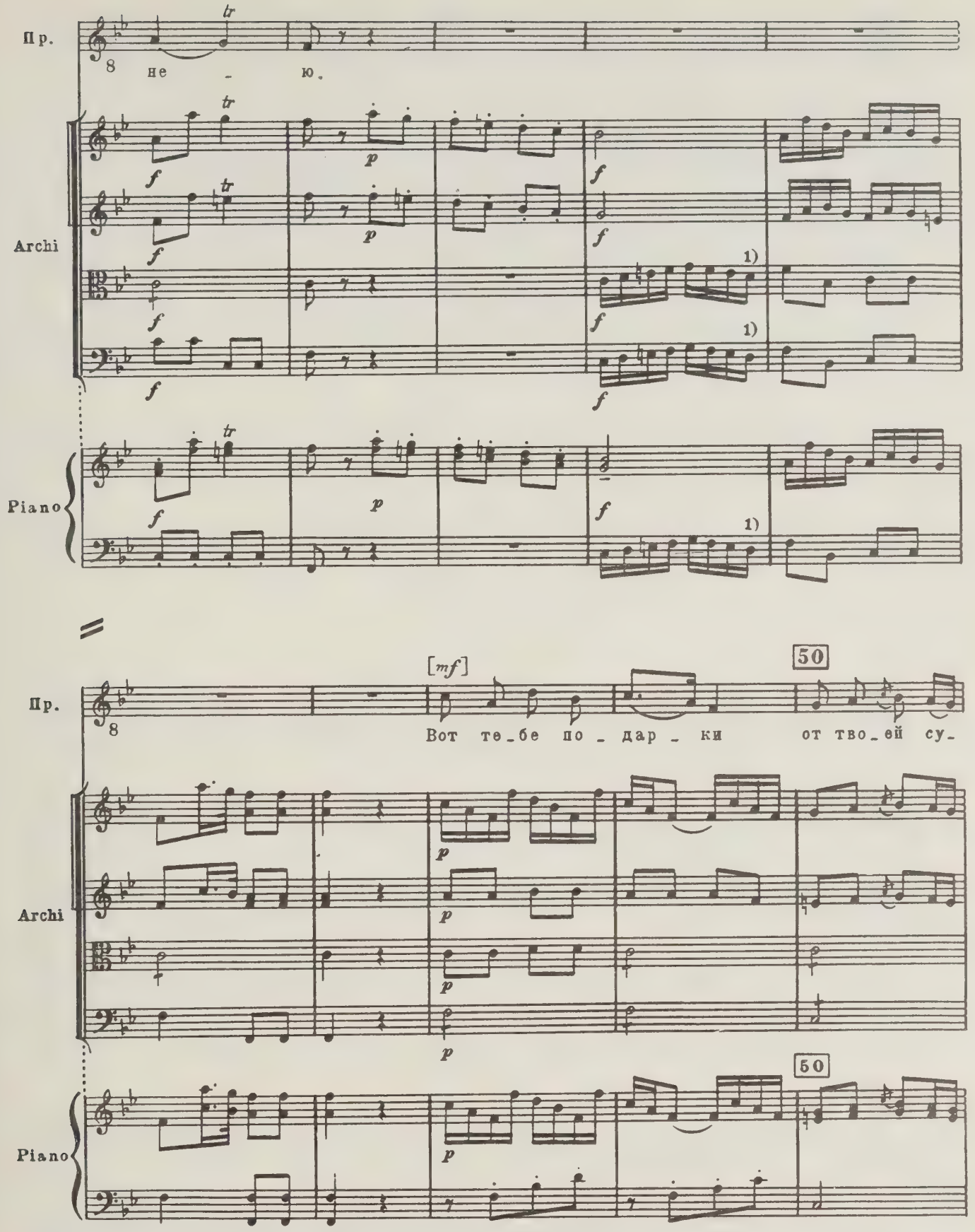


1) Последняя шестнадцатая именно *соль*, а не *фа*.

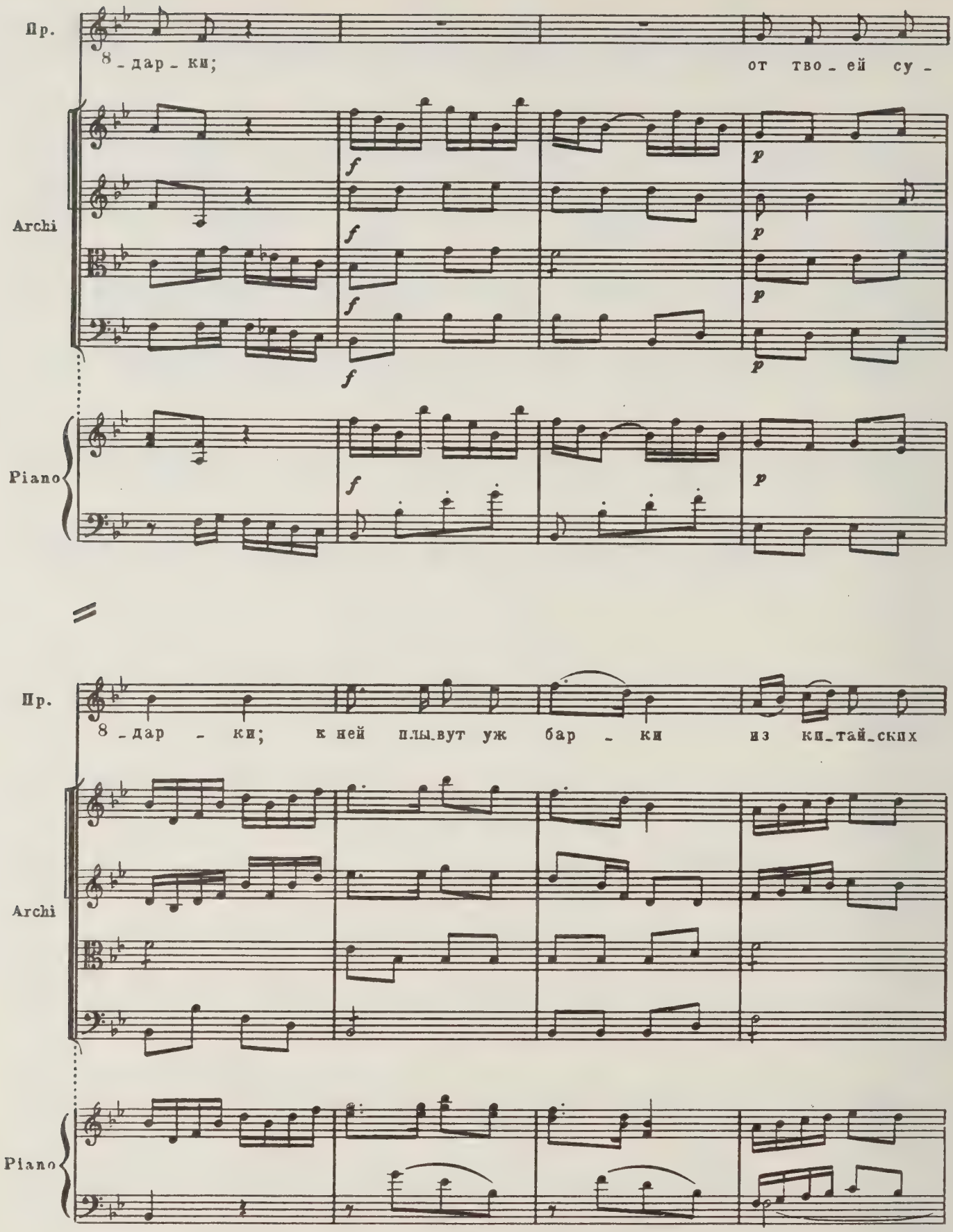

20
Пр.
8 от тво_ей су_дар_ки;
Archi
f
Piano
20
f
Пр.
8 от тво_ей су_дар_ки; к ней плы_вут уж бар_ки
Archi
p
Piano
p

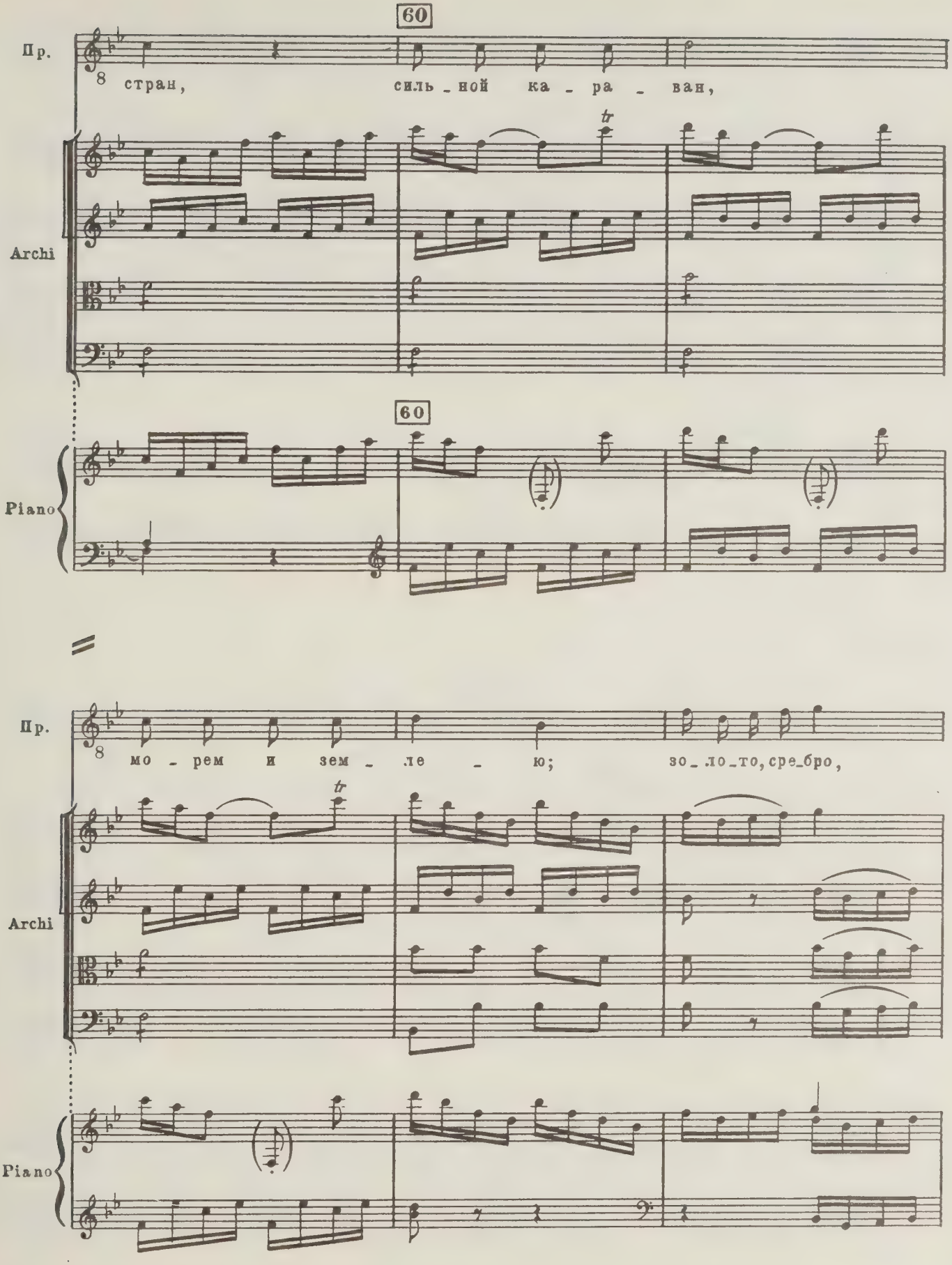

Пр.
из ки_тай_ских стран, силь_ной ка_ра_ван,
Archi
Piano
30
Пр.
мо_рем и зем_ле_ю: зо_ло_то,сре_бро, вся_ко_е до_бро
Archi
30
Piano

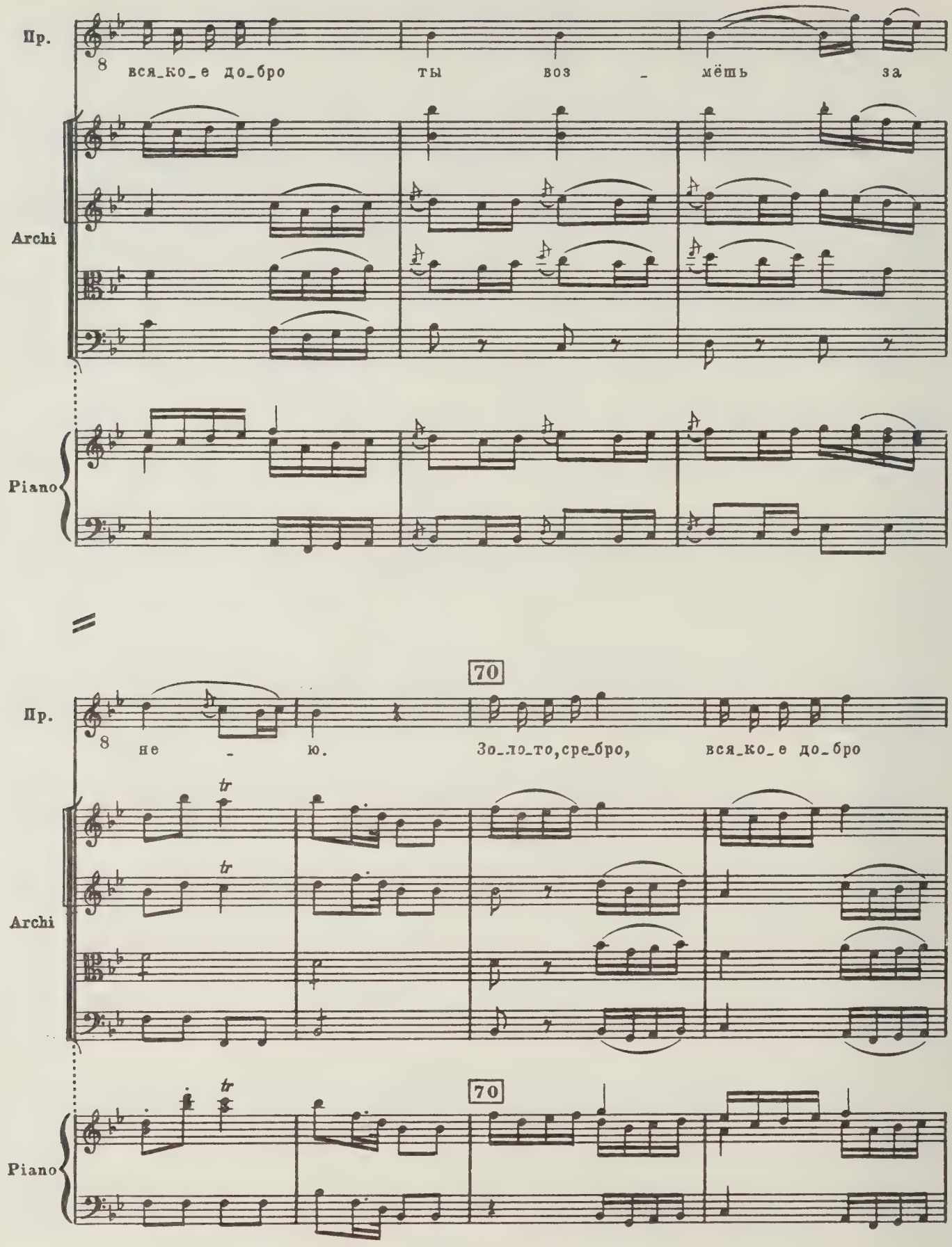

Пр.
ты воз - мёшь за не - ю.
Archi
Piano
40
Пр.
Зо_ло_то,сре_бро, вся_ко_е до_бро ты воз - мёшь за
Archi
40
Piano

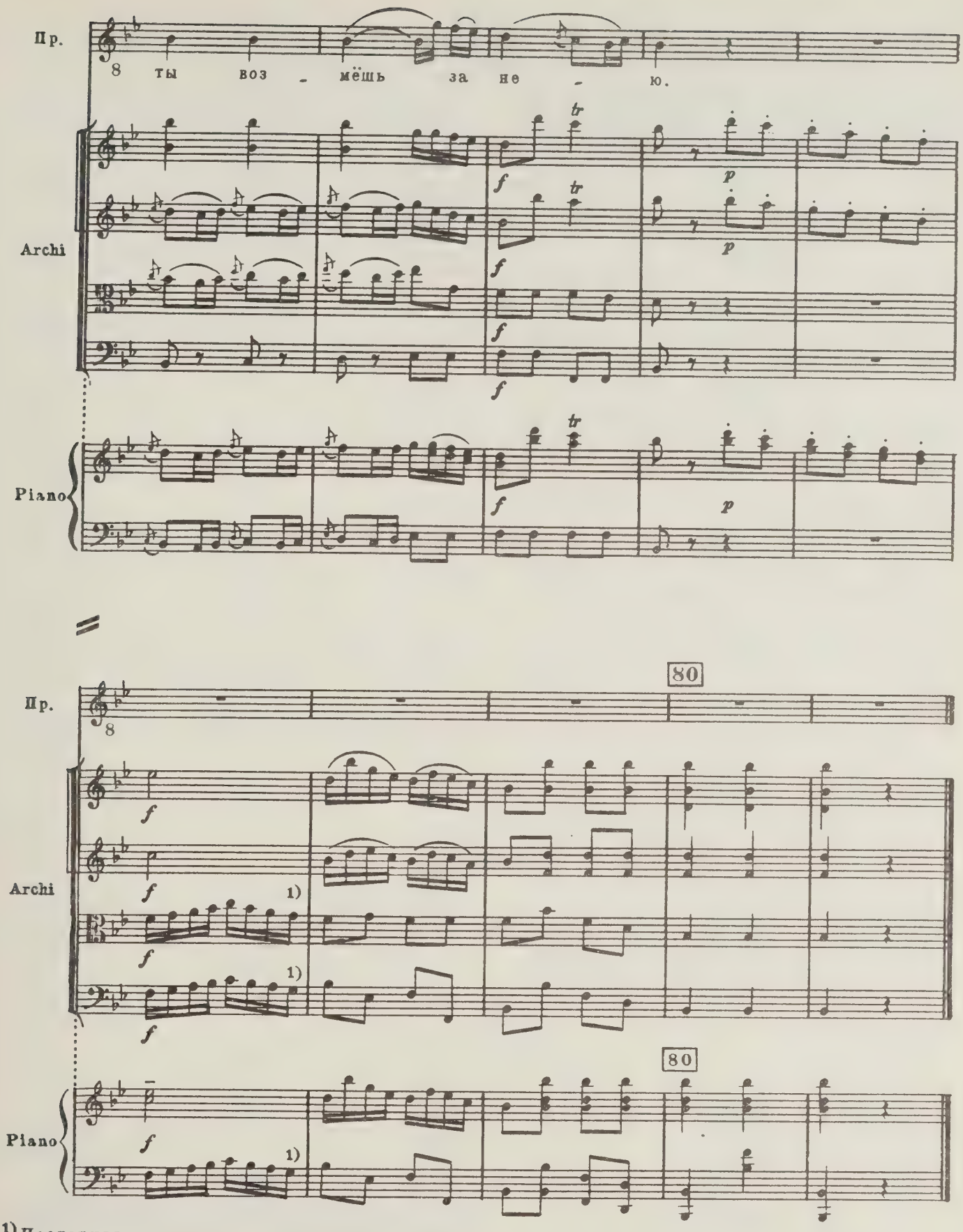


1) Последняя шестнадцатая именно *ре*, а не *до*.


Пр.
8 - дар - ки;
от тво - ей су -
Archi
Piano
Пр.
8 - дар - ки; к ней плы-вут уж бар - ки из ки-тай-ских
Archi
Piano


60
Пр.
стран, силь_ной ка_ра_ван,
Archi
60
Piano
Пр.
мо_рем и зем_ле_ю; зо_ло_то, сре_бро,
Archi
Piano


Пр.
вся_ко_е до_бро ты воз _ мёшь за
Archi
Piano
70
Пр.
не _ ю. Зо_ло_то,сре_бро, вся_ко_е до_бро
Archi
70
Piano



1) Последняя шестнадцатая именно *соль*, а не *фа*.

Пролаз.

Снимая с головы корзину.

Вот на, посмотри. К ней на почте прислали пропасть образчиков тово, что везут на караванах. *Вынимает из корзины.* Она из них прислала несколько тебе показать; а коли полюбятся, и подарить.

Скрягин.

Как не полюбиться!

Пролаз.

Вот парчи.

Скрягин *обрадовавшись.*

Какиеж ето образчики? аршин по шести: из етова можно платье сделать.

Пролаз.

Ты по образчикам можешь разсудить, как она богата.

Скрягин.

Какое ето изобилие! Да что ето за кусочки?... ахти!... никак серебро и золото.

Пролаз.

Ето образчики тово серебра и золота, которое к ней везут.

Скрягин.

Сколько пуд?

Пролаз.

Не знаю. Посмотри, чистое ли оно?

Скрягин *положив в карман.*

Самое чистое.

Пролаз.

Тотожь, а ты не хотел ей дать денег... кабы увидел, что там у неё в доме чудится.

Скрягин.

А что такое?

Пролаз.

От здешних самых богатых купцов к ней проходу нет. Насилу я мог до неё продраться.

Скрягин.

А зачем к ней они пришли?

Пролаз.

Друг перед другом рвутся ей денег в заём дать.

Скрягин.

Чтож она?

Пролаз.

Не берёт.

Скрягин.

А для чево?

Пролаз.

Кроме тебя никому етова одолжения не хочет сделать.

Скрягин.

Изволь, изволь матушка ваше сиятельство... экие проворы наши купцы!

Пролаз.

Везде хотят поживиться... да нас с тобою не проведут... Подиж, готовь ей деньги; она скоро будет.

Скрягин.

Хорошо, Пролазушка. *Взяв корзину уходит.*

ЯВЛЕНИЕ XIII.

Пролаз *один.*

Ну! кажется дело теперь к концу приходит. *Оборотясь к кулисам.* Господин Миловид! настоящий мой барин! *Миловид показывается.* Нет, нет, спрячтесь; еще не время. Я дам знак, как надобно будет выйти. Я закашляюсь... Что ето Марфа медлит? Екая негодница!... всё дело испортить может. Скрягин скоро вынесет деньги; а когда её не будет здесь, то опять отнесёт и в сундук запрячет... а из сундука у скупова трудно добывать.

ЯВЛЕНИЕ XIV.

Пролаз, Марфа *с двумя лакеями.*

Пролаз.

Я было начинал тебя побранивать.

Марфа.

А зачто?

Пролаз.

Что ты долго не ехала?

Марфа.

Ты веть знаешь, сколько у меня хлопот:... караваны едут.

Пролаз.

Перестань шутить... Скрягин скоро деньги вынесет... Поймали мы ево на уду; теперь смотри, чтоб только не сорвался.

ЯВЛЕНИЕ XV.

Скрягин, Марфа, Пролаз.

Скрягин *неся под пазухой свёрток ассигнаций, а в руке лист белой бумаги: увидя издали Марфу.* Уф!.. она уж и приехала. *Хочет назад уйти.*

Марфа.

Куда вы, господин Скрягин? Что вам сделалось?

Скрягин.

Не прогневайтесь, ваше сиятельство; обморок было ошиб. Мне что то тошно.

Марфа *удерживая ево!*

Нет ничево... зачем назад итти... мы люди свои, не осудим. Вам может и при мне тошно быть.

Пролаз.

Ты, барин, побледнел.

Скрягин.

Слышишь ли, тошно.

Марфа.

Как хорош!... Побледнев еще лутче стал... дай бог, чтоб ему и всегда тошнилось.

Скрягин.

Благодарствую, матушка ваше сиятельство.

Марфа.

Зачто за то благодарить, что я вас люблю... ето не в моей воле... Каковы образчики?

Скрягин.

Пребогатые.

Марфа.

Да что ты так печален, душа моя?

Скрягин.

Я?... я весел.

Пролаз.

Будешь печален, как пришло отдавать дватцать тысячь.

Скрягин *тихо Пролазу.*

Молчи, дуралей! начто ты вспомнил... Тото простота хуже воровства.

Марфа.

Неужто ты от етова грустен?

Скрягин.

Он врёт, ваше сиятельство... я рад.

Марфа.

Я знаю, что ты рад: да и для чево не быть... ты почитай свою жену одолжаешь... завтра, или после завтра я твоя... Да что ты такое держишь?... ето конечно деньги.

Скрягин *дрожащим голосом.*

Деньги... может быть...

Марфа.

Всё равно, я и ассигнациями возьму. *Марфа вырывает свёрток.*

Скрягин *хочет опять взять.*

Знаю... знаю... да надобно перещитать.

Пролаз.

Дай в последний раз налюбоваться, дай проститься, сиятельная графиня.

Марфа.

Я верю вашему щоту. *К лакеям.* На, возьми и отнеси домой. *Лакеи приняв деньги, тотчас уходят.*

Скрягин.

Так скоро?

Марфа.

Я люблю скоро оканчивать мои дела.

Скрягин *в сторону.*

О проклятая любовь! до чево ты меня довела!... *К Марфе.* Да надобно бы росписочку... обязательство... в смерти и в животе бог волён... а деньги та не мои.

Марфа.

Я готова написать росписку.

Скрягин.

Слышу, матушка ваше сиятельство; оно не дурно для всякова случая. Пролаз! подвинь столик с чернилицею... да тихонько, не переломи ножки.

Пролаз подает стол с чернилицею.

Марфа.

Вы мне сказывайте, как писать... я право никогда етих низостей не делывала.

Скрягин.

Извольте, стану сказывать. *Подвигает стул и садится.*

Пролаз *тихо Марфе.*

Как же ты будешь писать? веть ты не умеешь грамоти. На что ты надеешся?

Марфа *тихо Пролазу.*

На щастие.

Пролаз *тихо Марфе.*

Веть грамота не кости.

Скрягин.

Извольте писать; только ради бога не ставте точек и запятых: в них инова толку нет, кроме, что много чернил, да бумаги выходит.

Марфа.

Не опасайся. Одни низкие люди запятыя ставят; а мы знатные никогда.

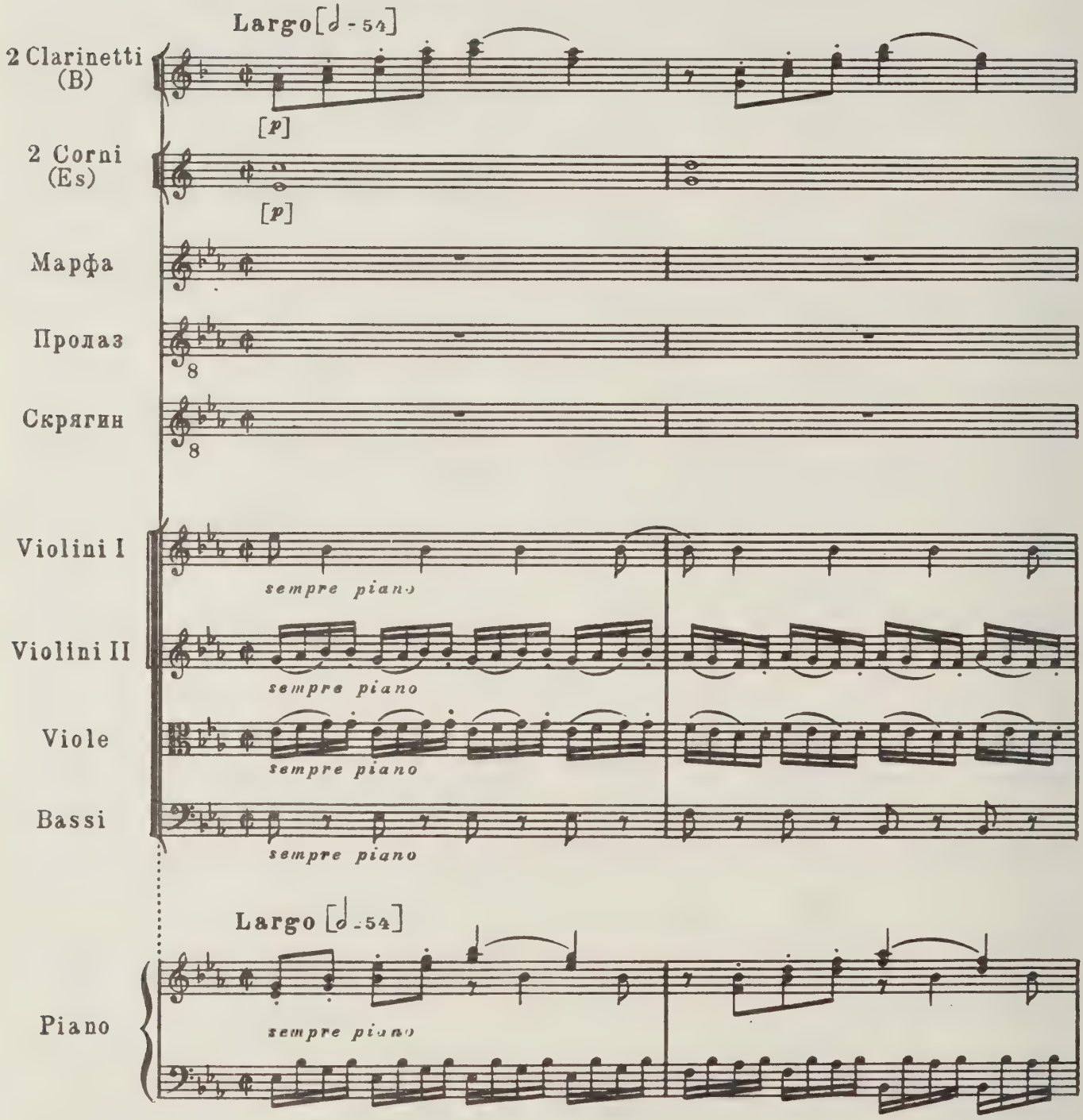
Скрягин.

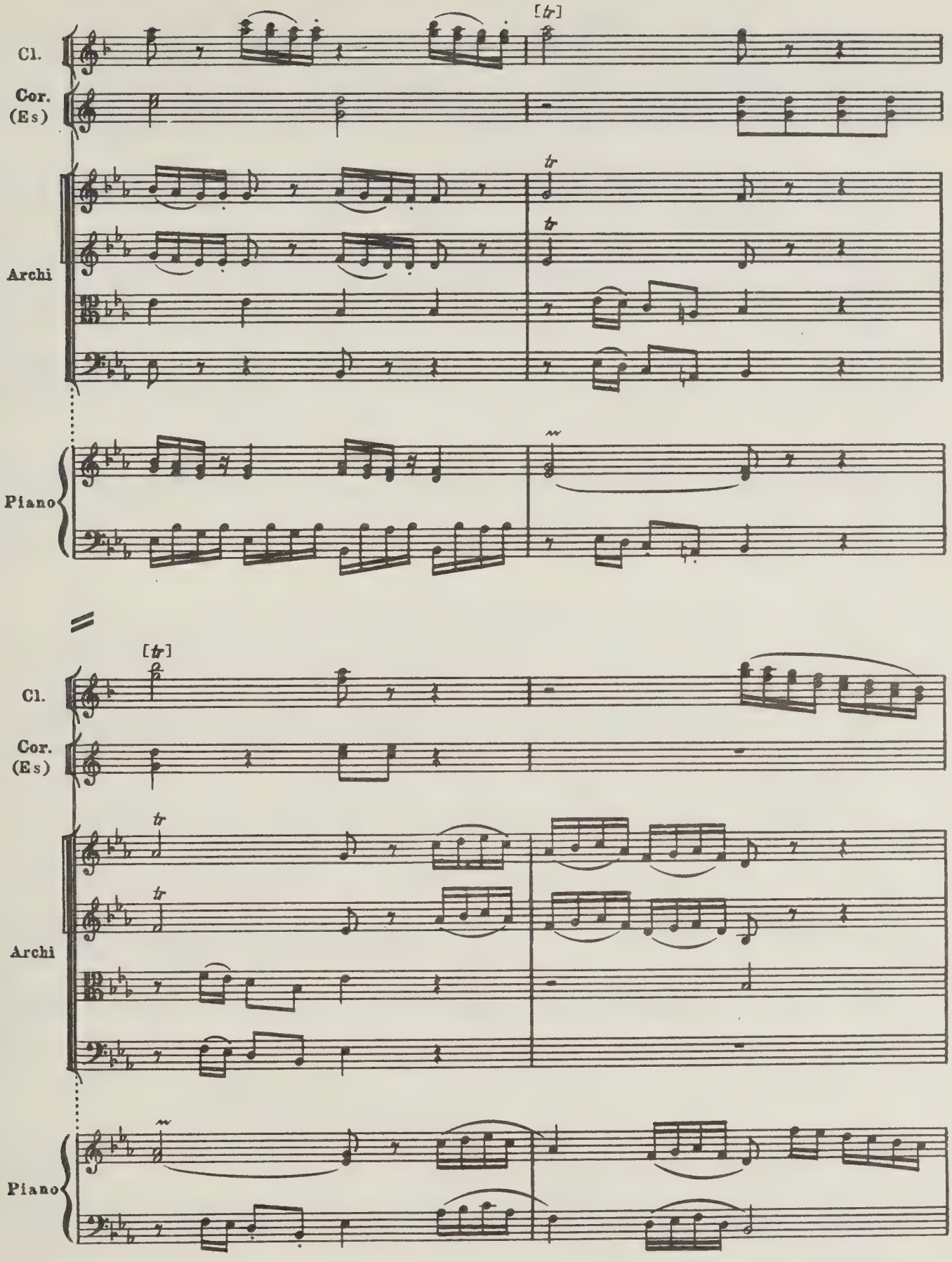
Хорошо. Пишитеж.

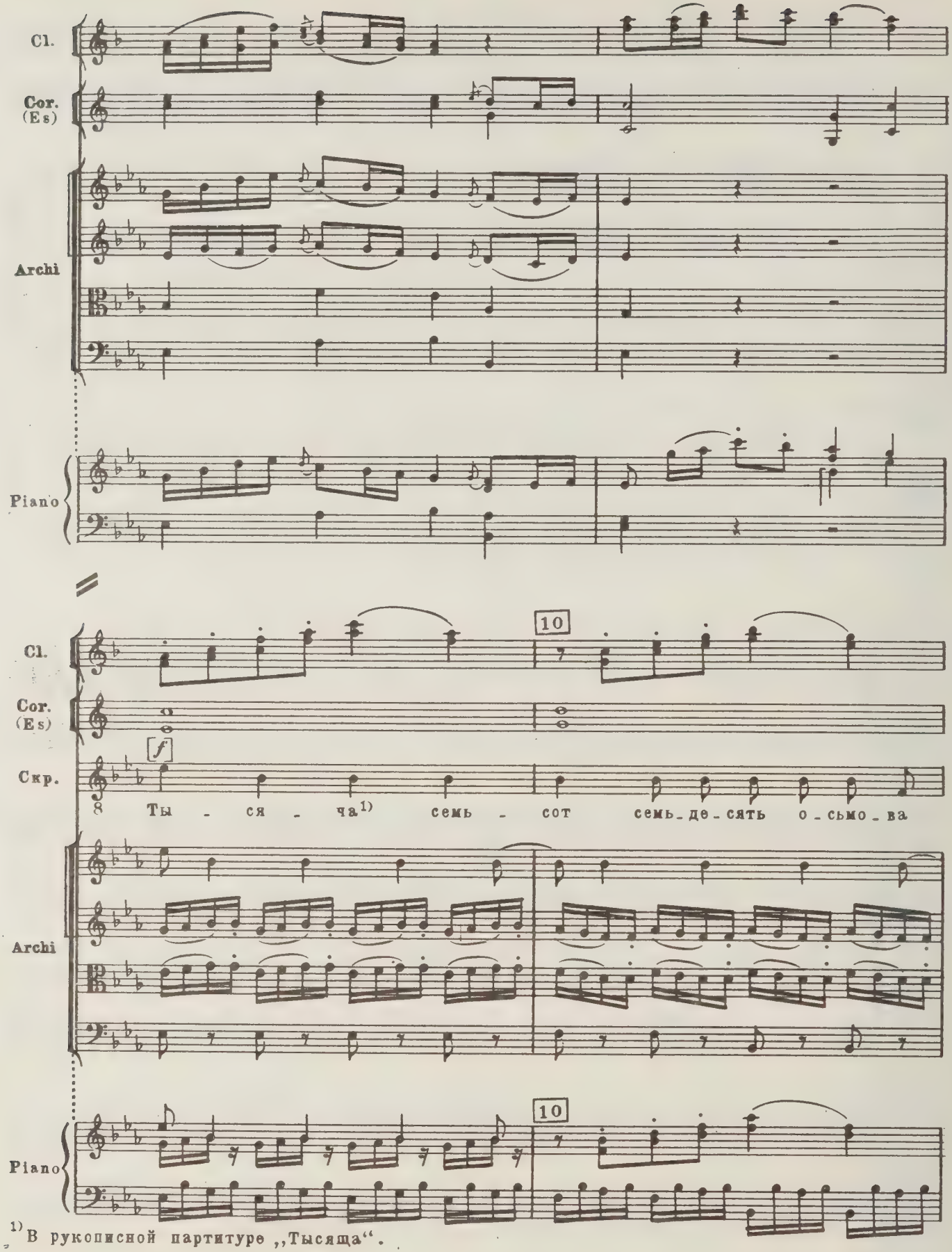
Марфа.

Готова.

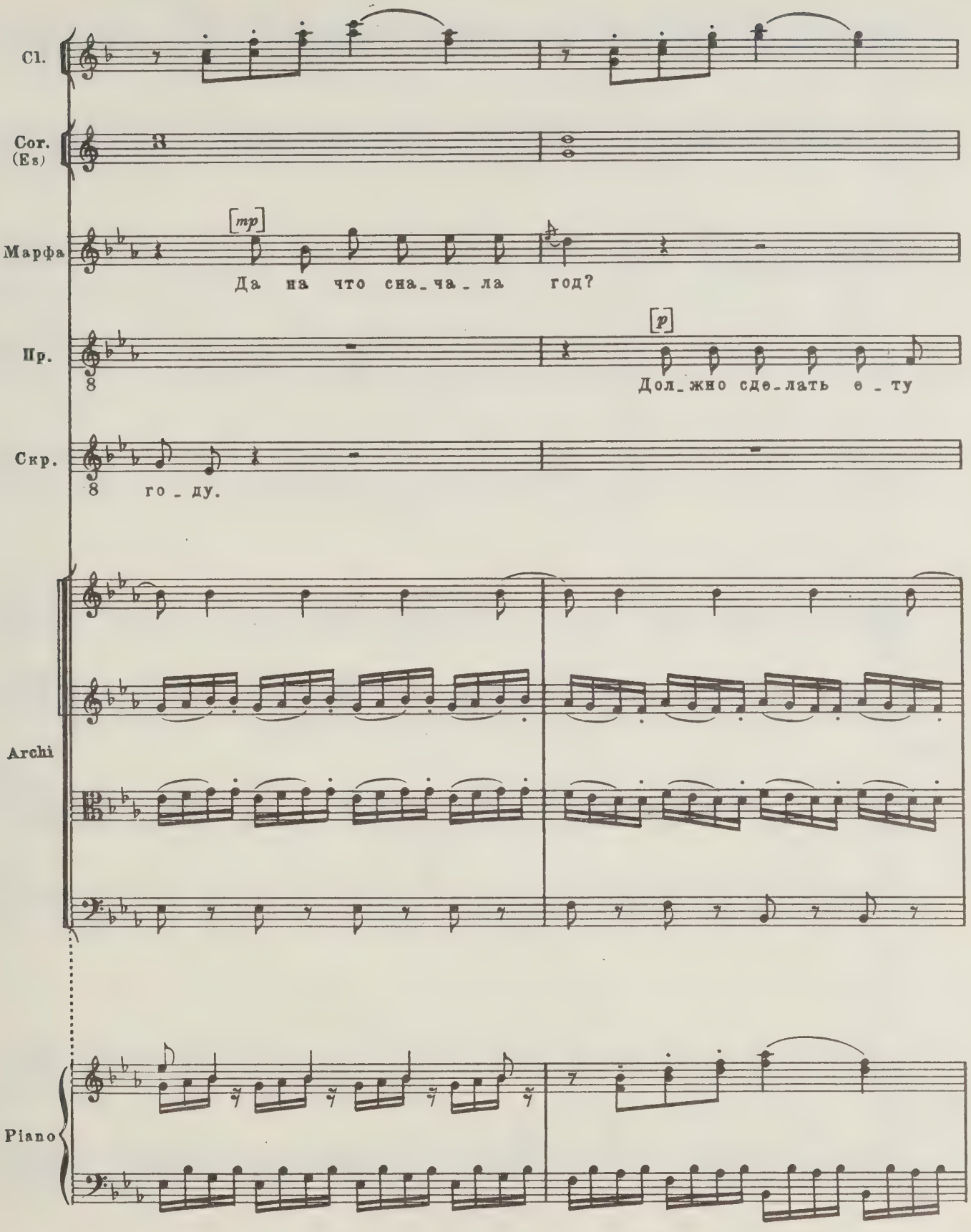
12. [Трио: Марфа, Пролаз, Скрягин]

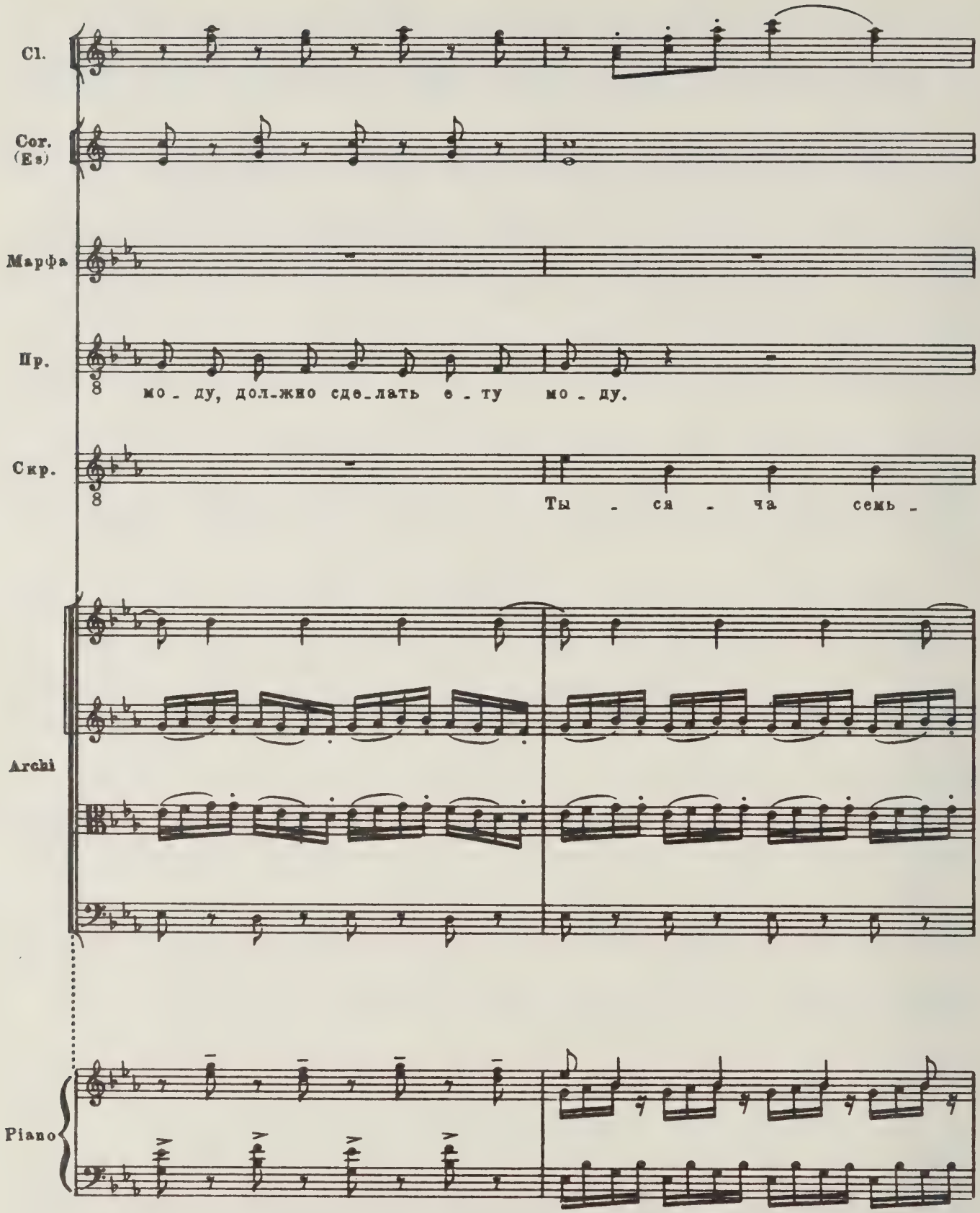


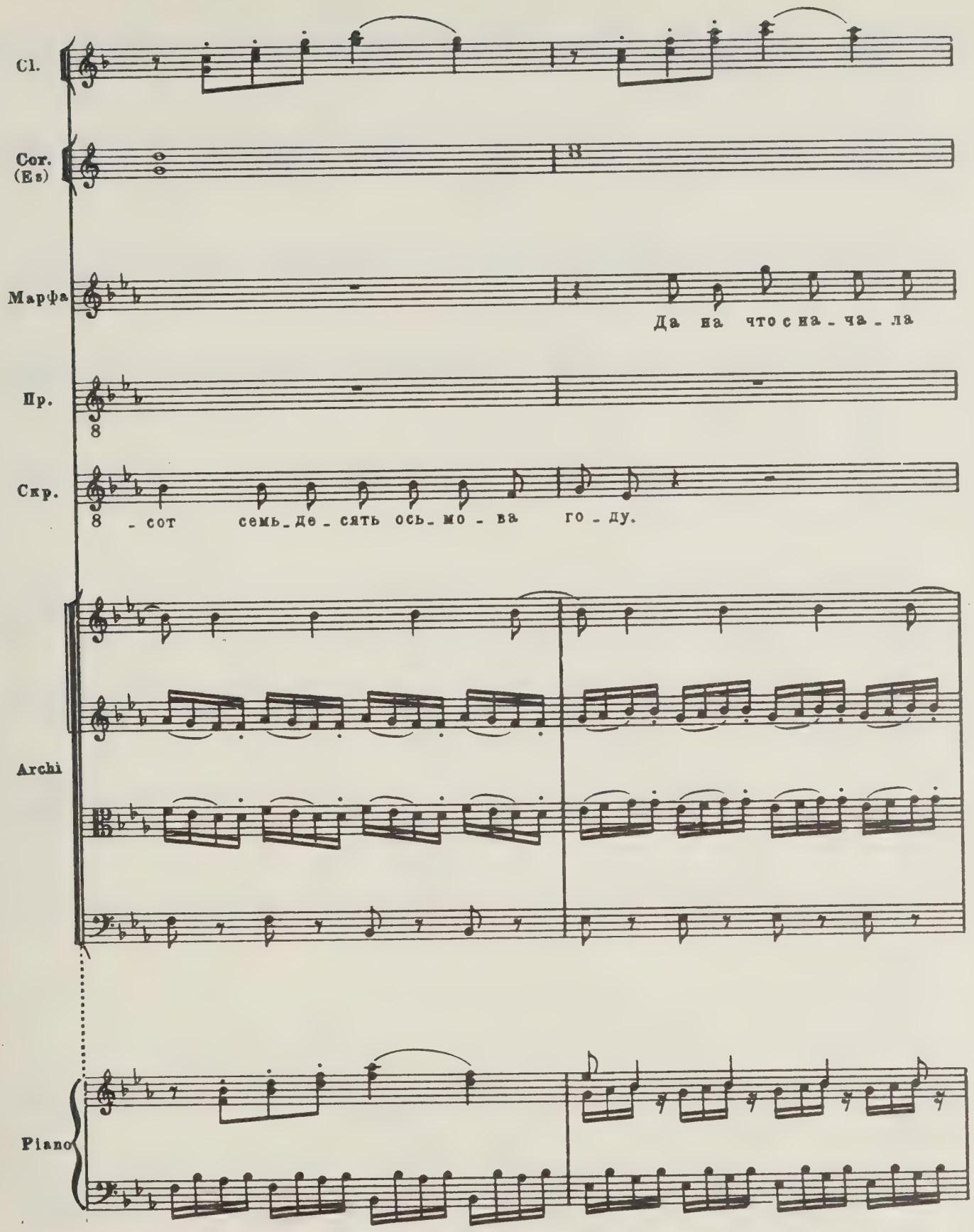

Cl.
Cor. (Es)
Archi
Piano
[tr]
tr
Cl.
Cor. (Es)
Archi
Piano
[tr]
tr

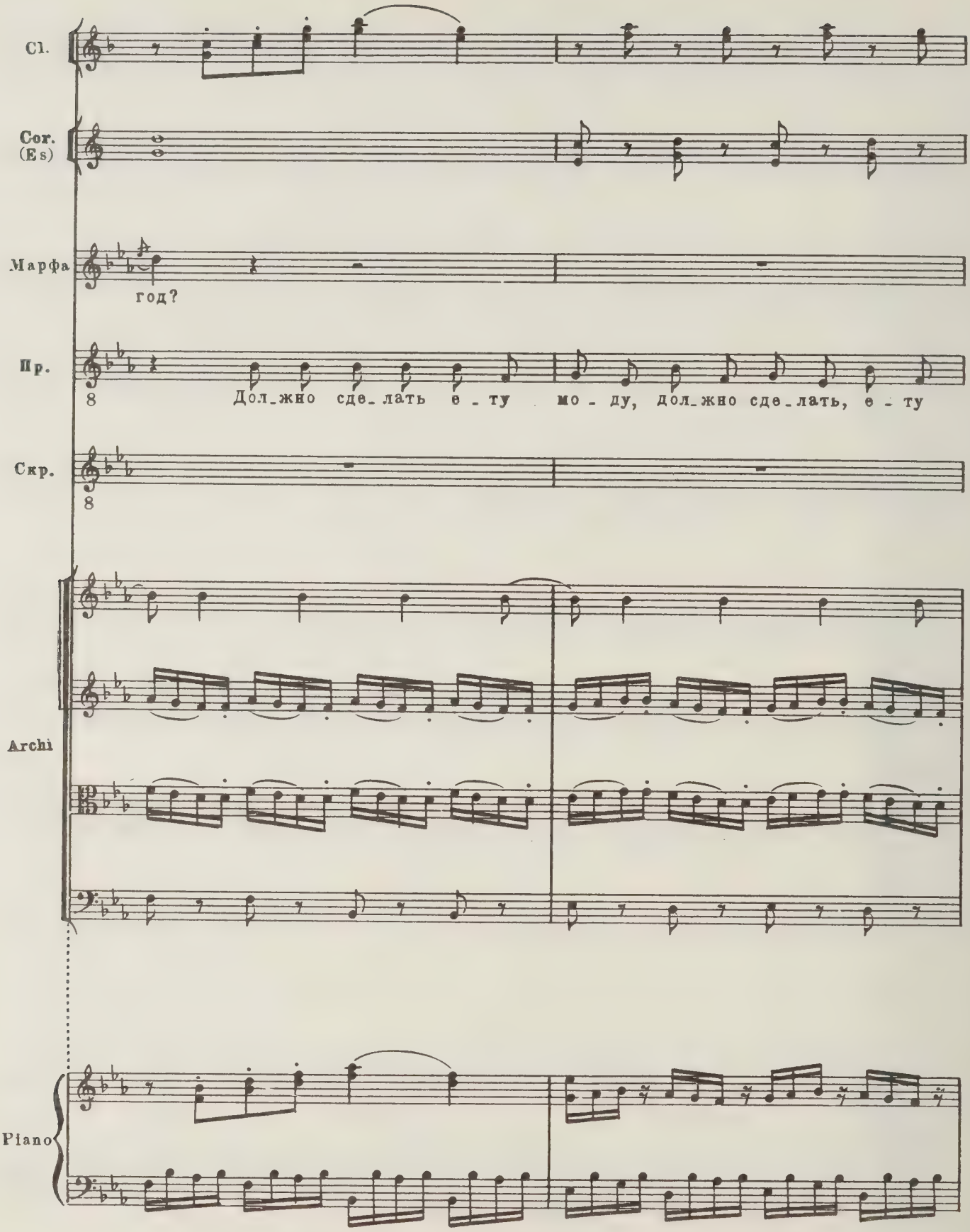


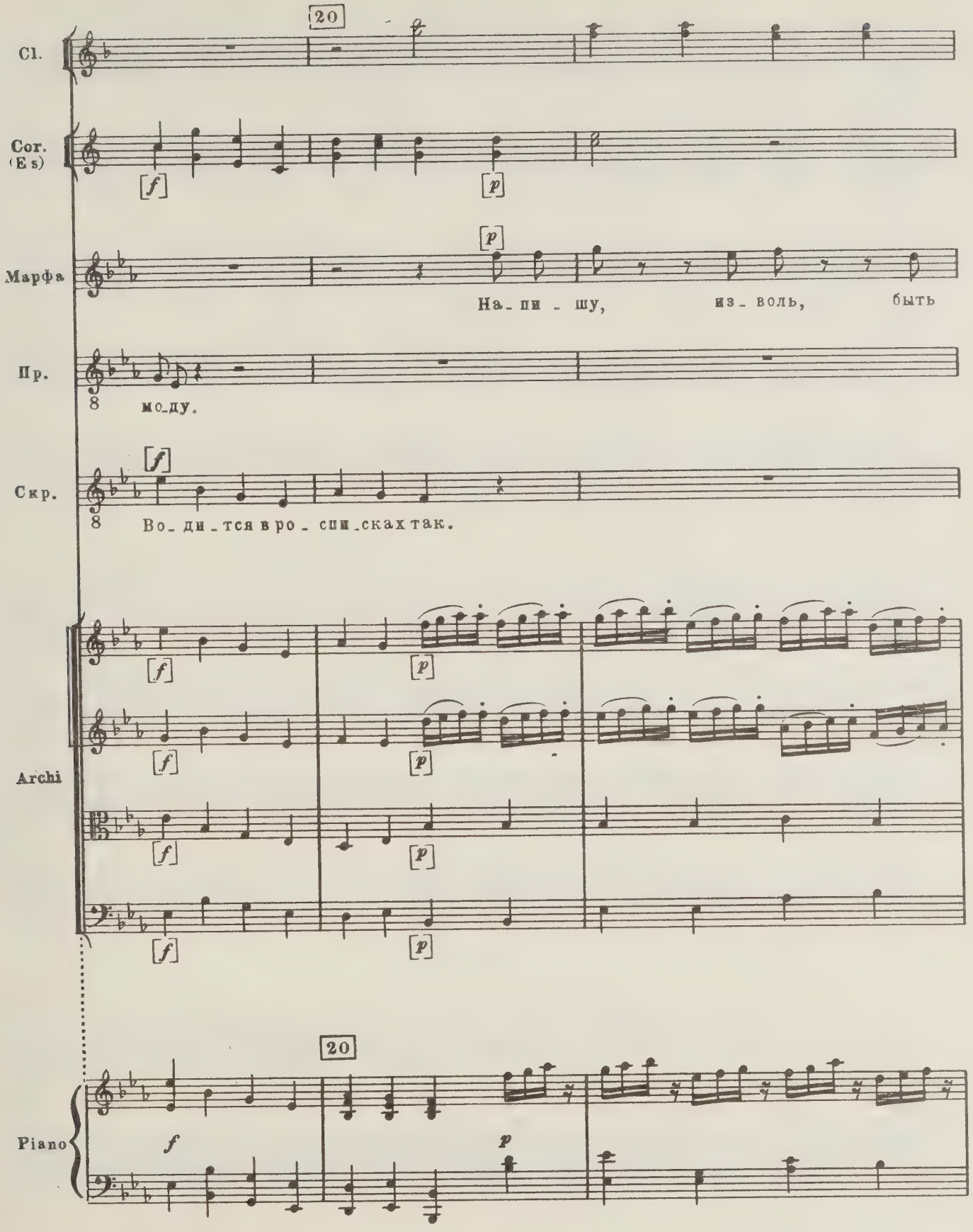
[1] В рукописной партитуре „Тысяща".

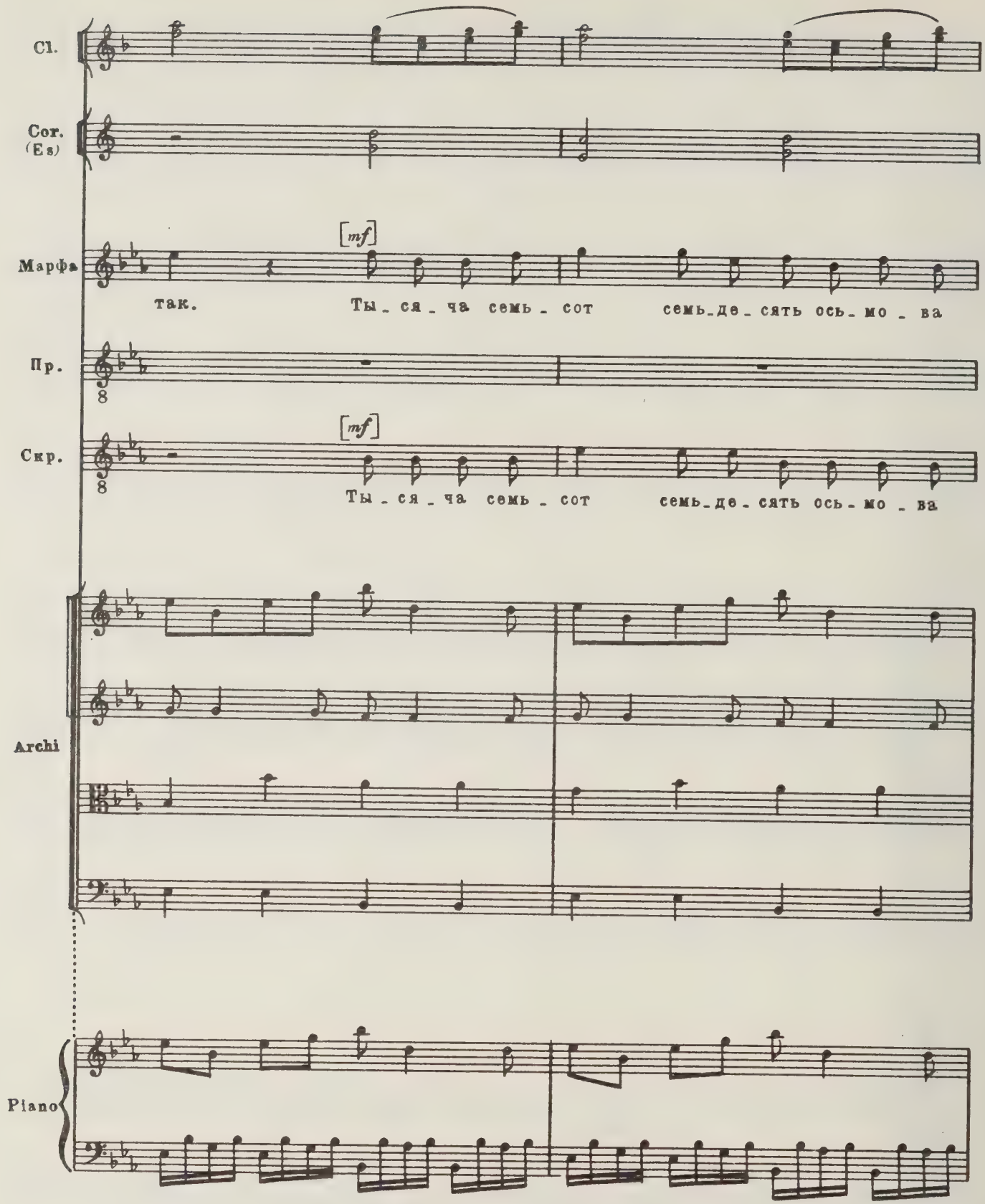

Cl.
Cor. (Es)
Марфа
[mp]
Да на что сна_ча_ла год?
Пр.
[p]
Дол_жно сде_лать е_ту
Скр.
го_ду.
Archi
Piano

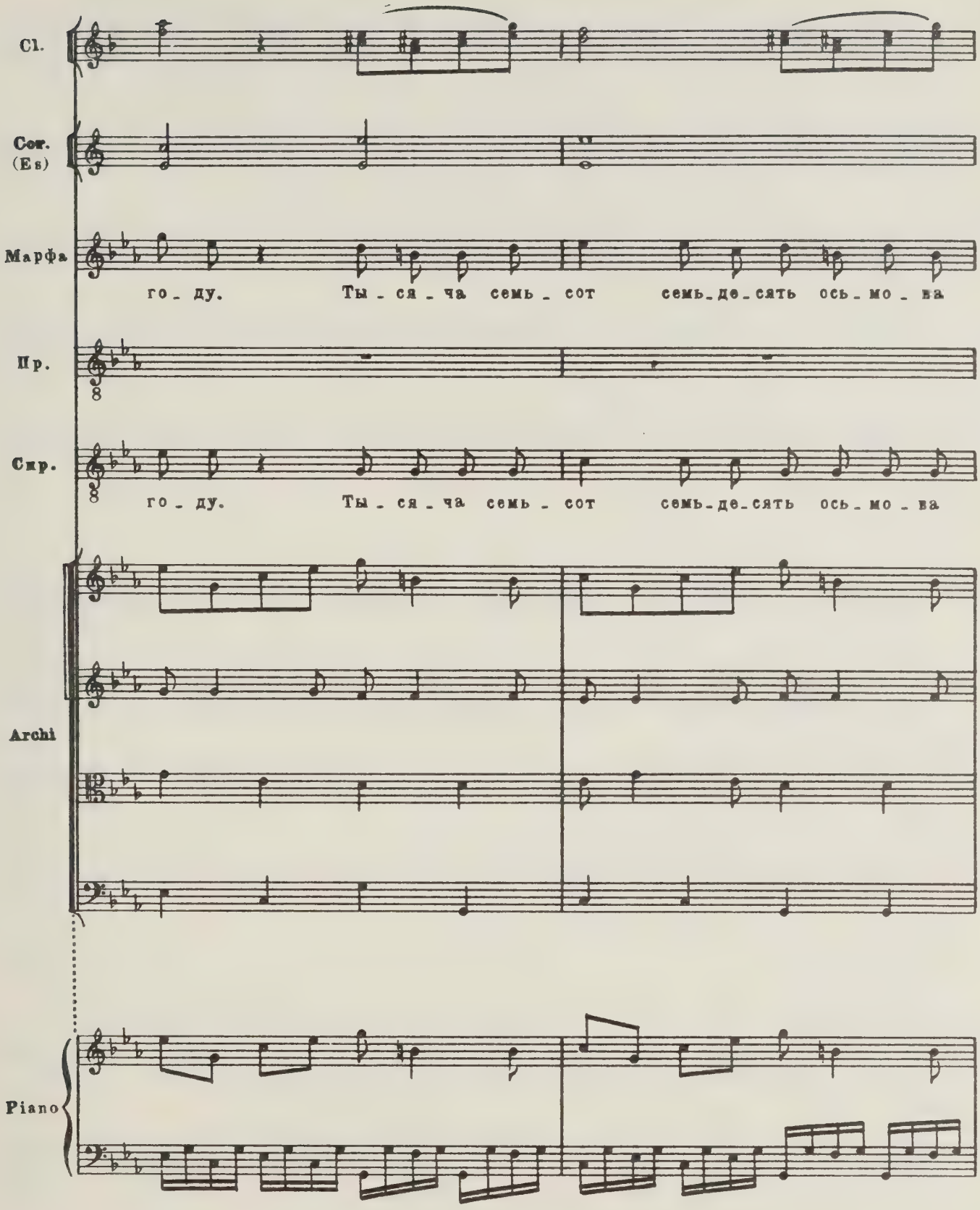

Cl.
Cor. (Es)
Марфа
Пр.
мо - ду, дол-жно сде-лать е - ту мо - ду.
Скр.
Ты - ся - ча семь -
Archi
Piano

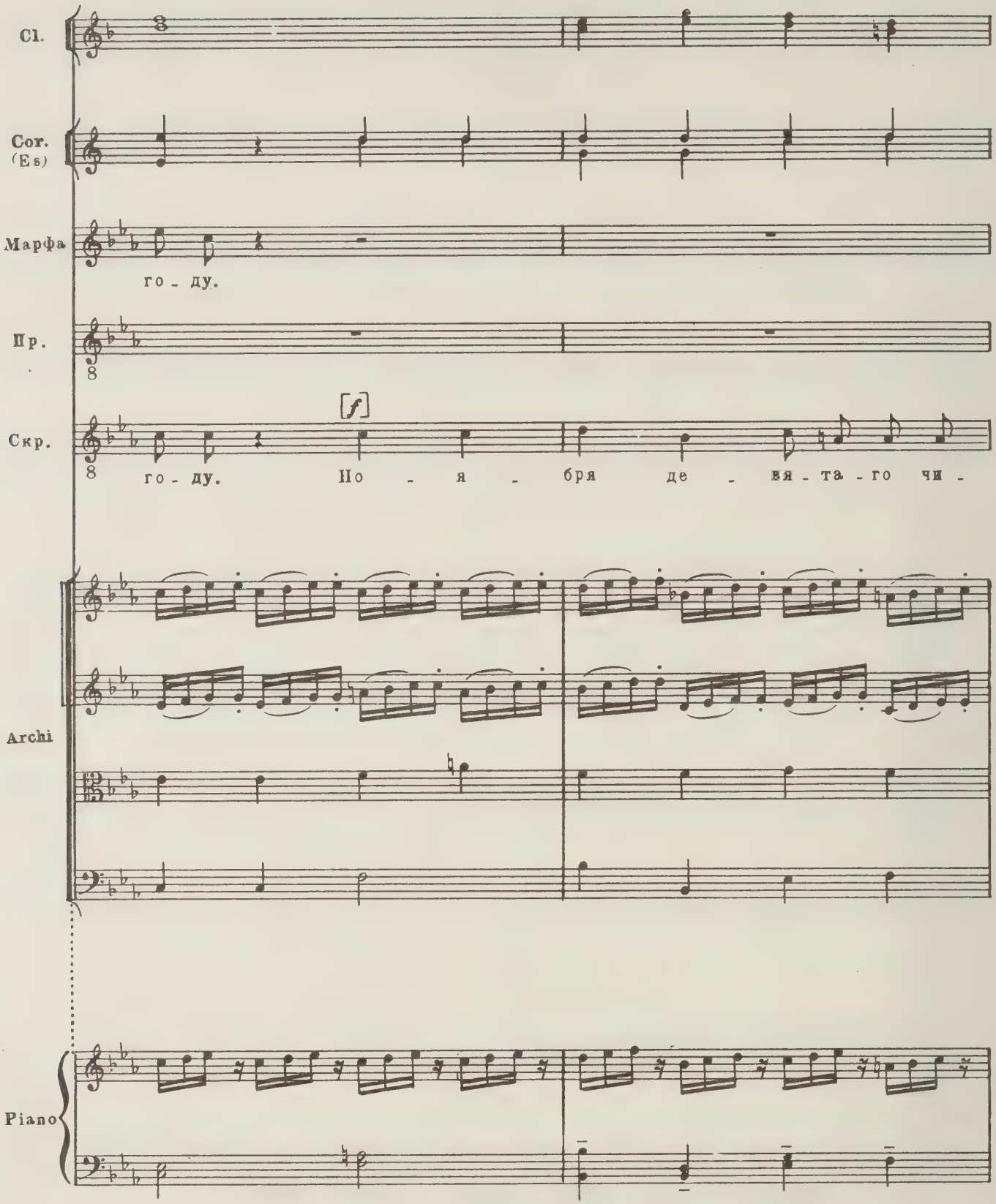

Cl.
Cor. (Es)
Марфа
Да на что с на - ча - ла
Пр.
Скр.
- сот семь - де - сять ось - мо - ва го - ду.
Archi
Piano

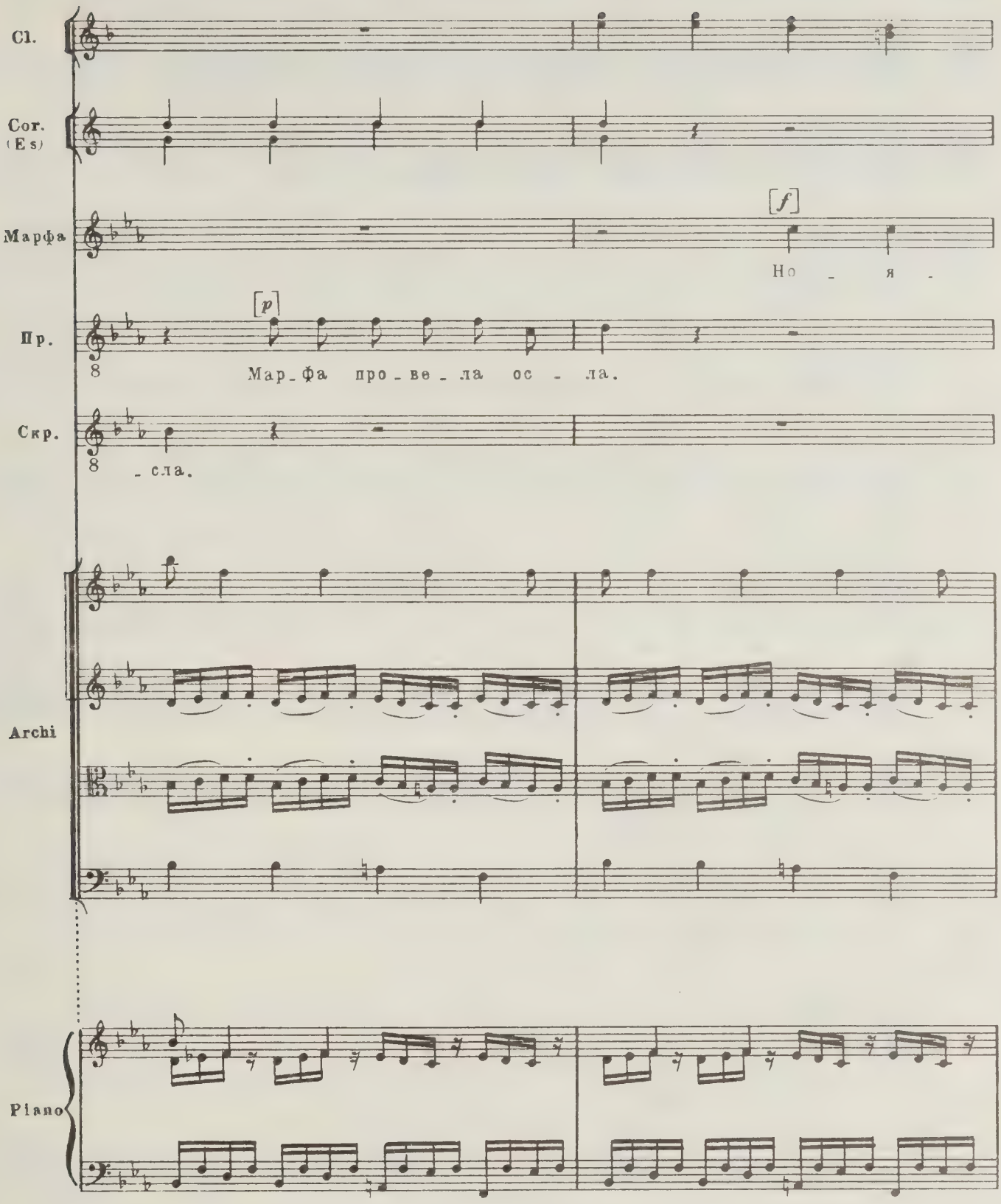

Cl.
Cor.
(Es)
Марфа
год?
Пр.
8
Дол_жно сде_лать е_ту мо_ду, дол_жно сде_лать, е_ту
Скр.
8
Archi
Piano

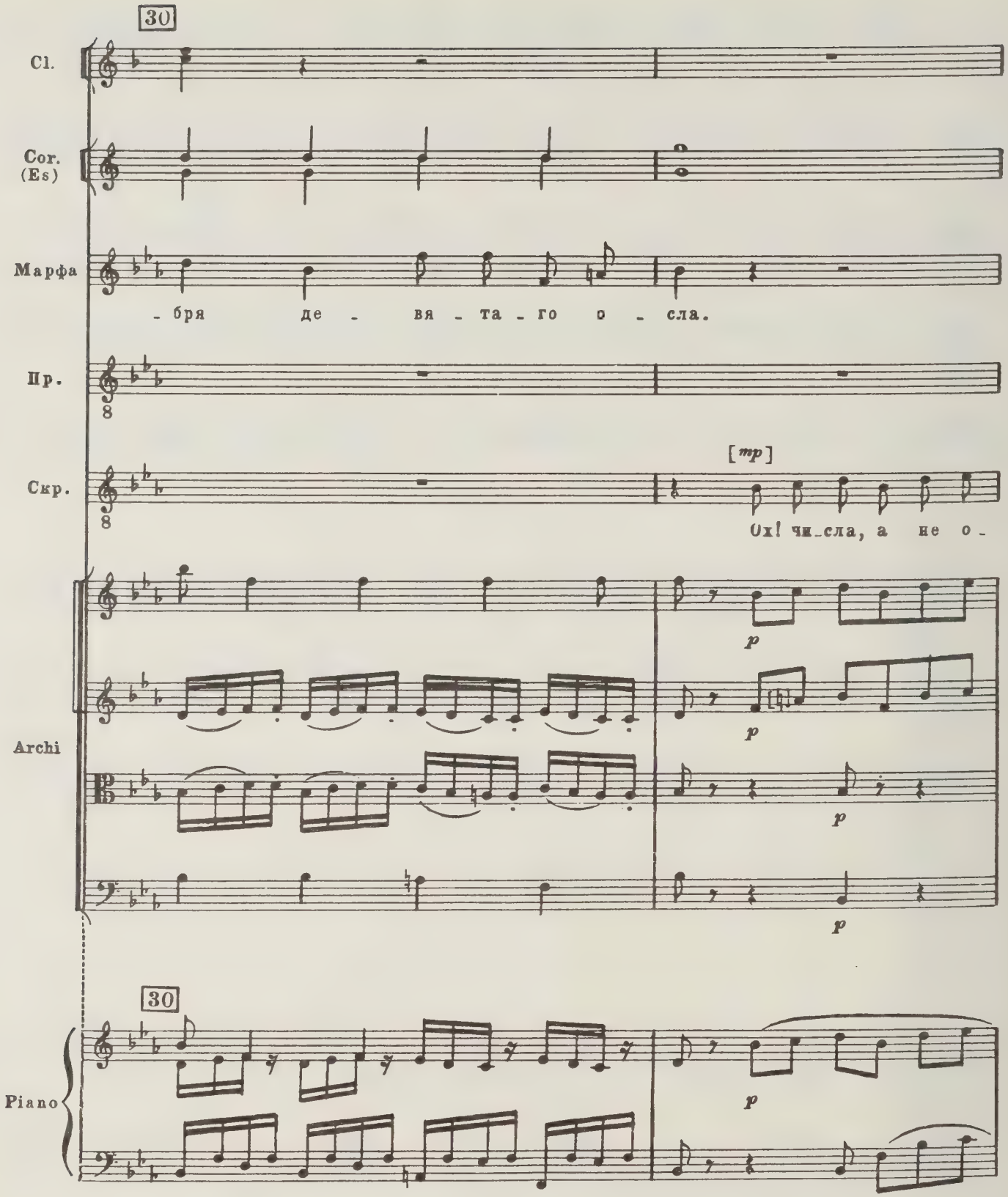

20
Cl.
Cor.
(E s)
[f]
[p]
Марфа
На_пи_шу, из_воль, быть
Пр.
8
мо_ду.
Скр.
Во_ди_тся в ро_сии_ских так.
Archi
Piano

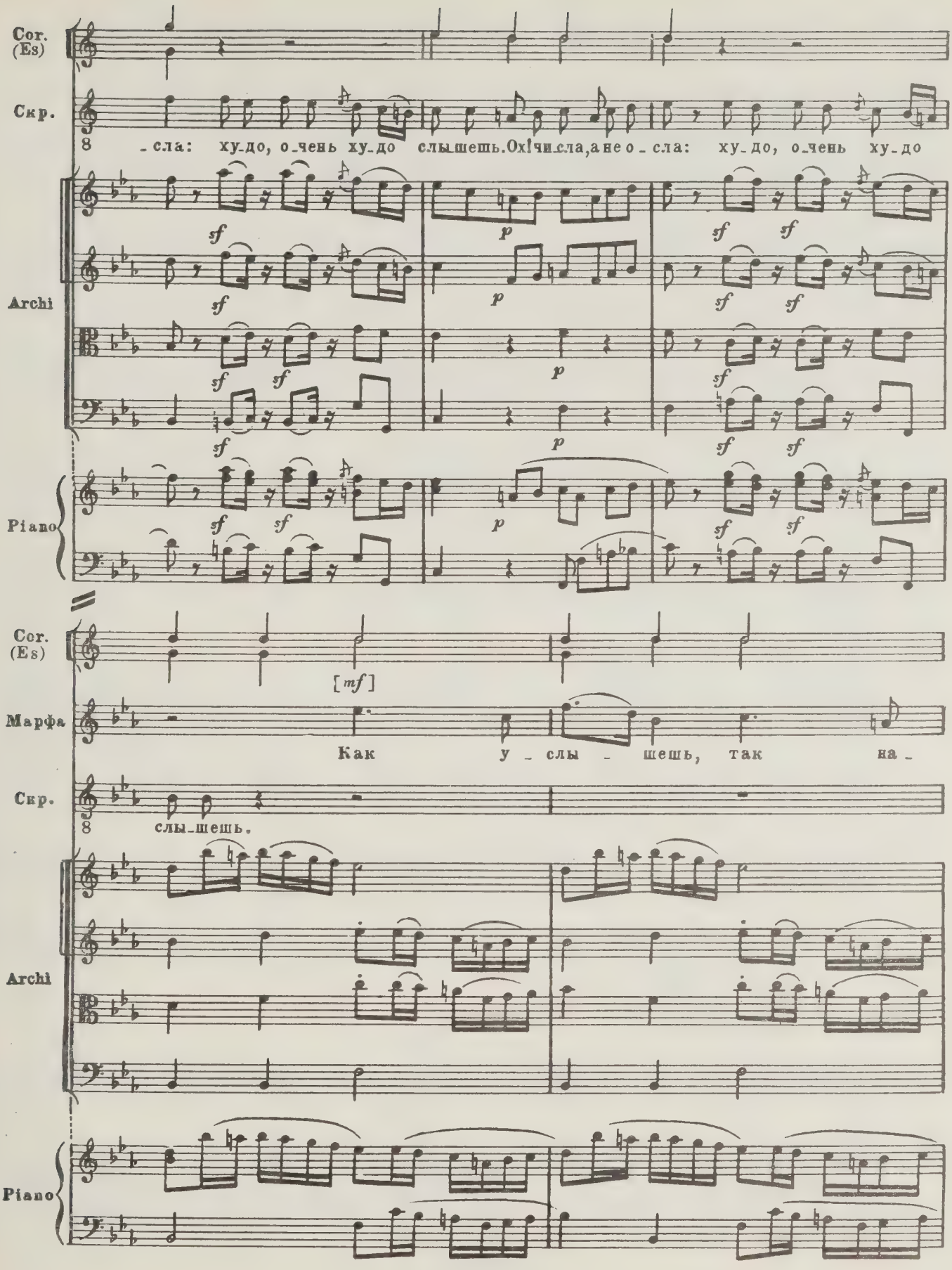

Cl.
Cor.
(Es)
Марфа
[mf]
так.
Ты_ся_ча семь_сот семь_де_сять ось_мо_ва
Пр.
8
Скр.
[mf]
Ты_ся_ча семь_сот семь_де_сять ось_мо_ва
Archi
Piano

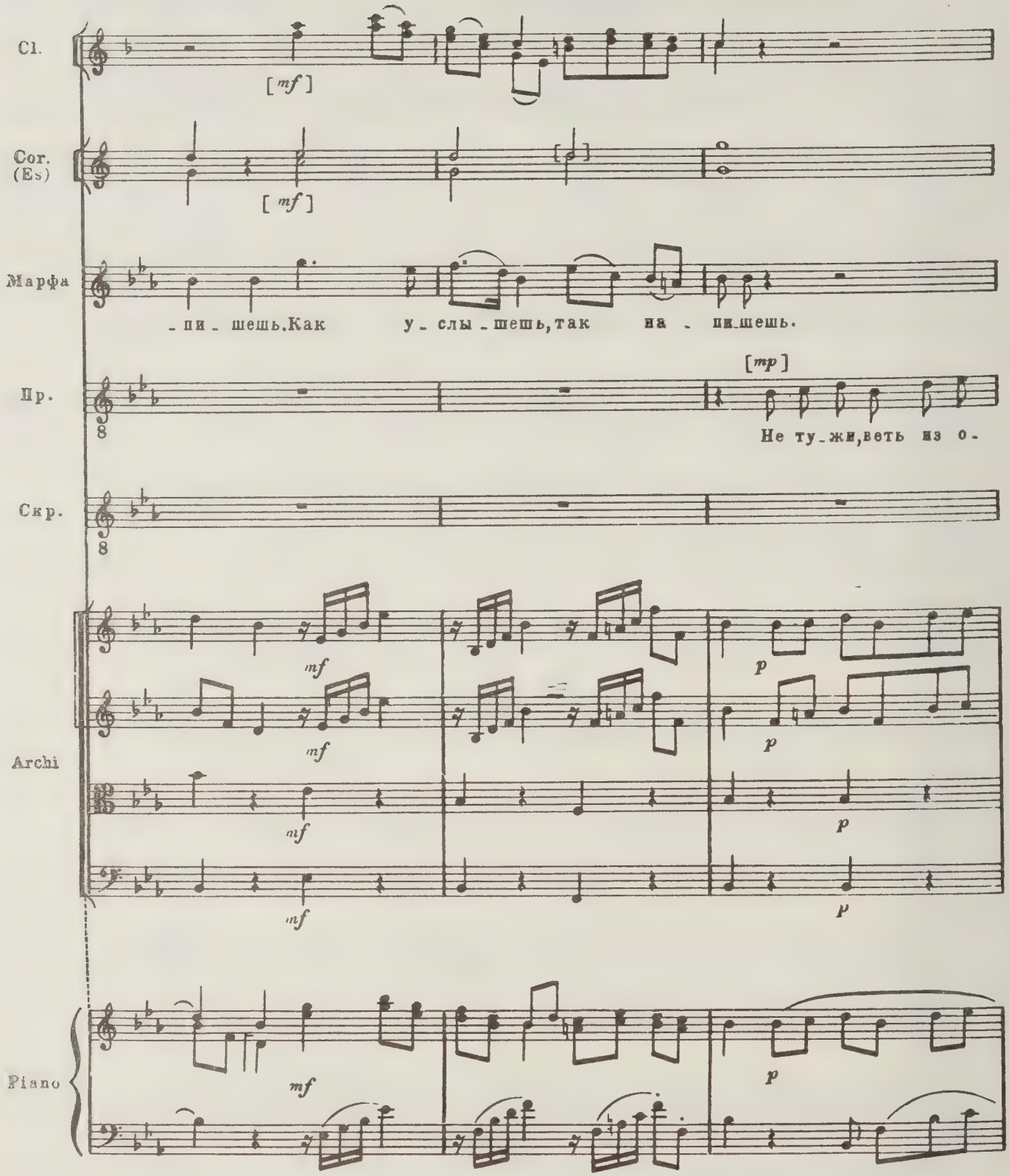

Cl.
Cor.
(Eb)
Марфа
го_ду. Ты_ся_ча семь_сот семь_де_сять ось_мо_ва
Пр.
Сир.
го_ду. Ты_ся_ча семь_сот семь_де_сять ось_мо_ва
Archi
Piano

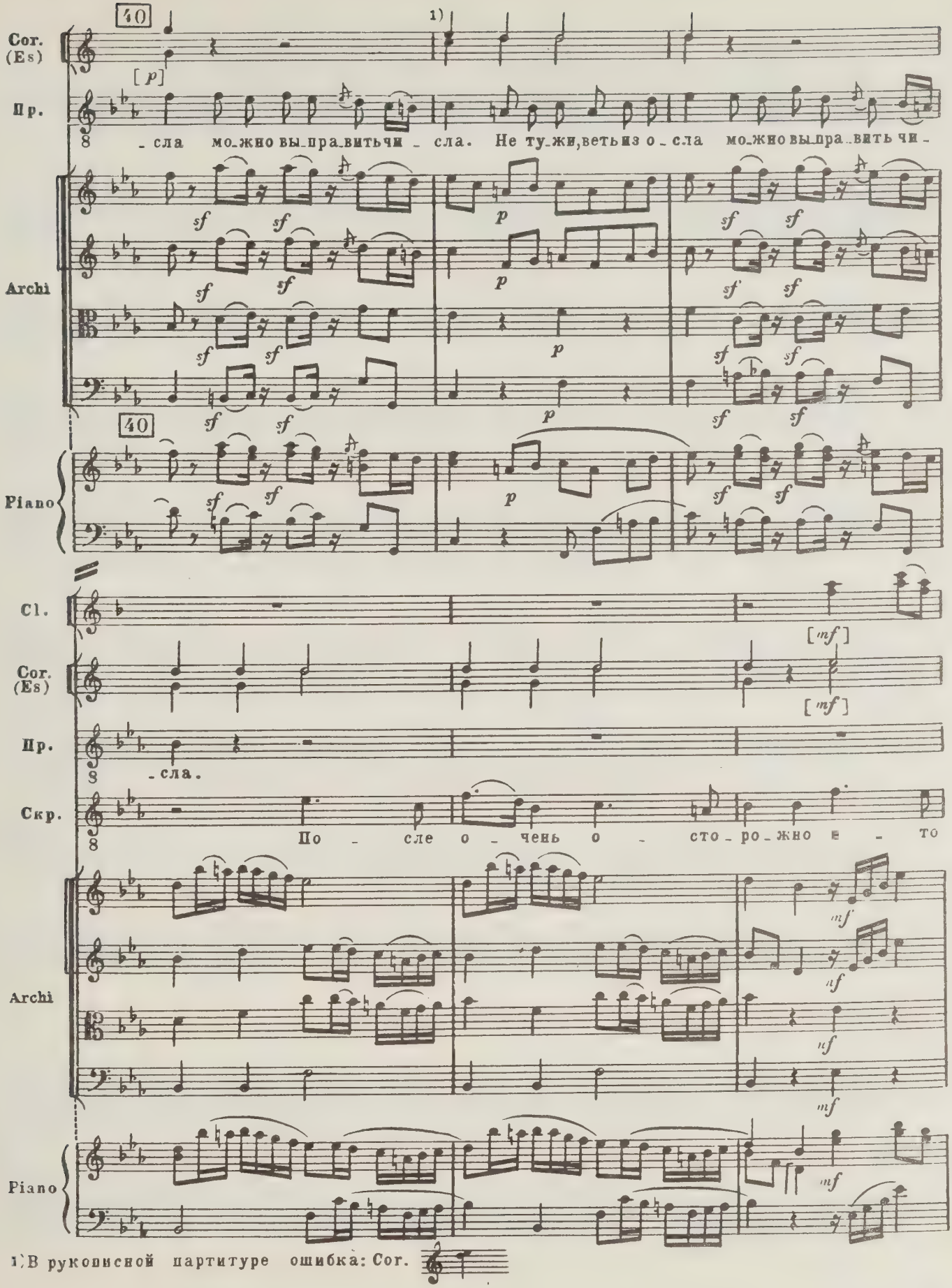

Cl.
Cor.
(Es)
Марфа
го - ду.
Пр.
Скр.
[f]
го - ду. Но - я - бря де - вя - та - го чи -
Archi
Piano


Cl.
Cor.
(Es)
Марфа
[f]
Но _ я _
[p]
Пр.
8
Мар_фа про_ве_ла ос _ ла.
Скр.
8
_ сла.
Archi
Piano

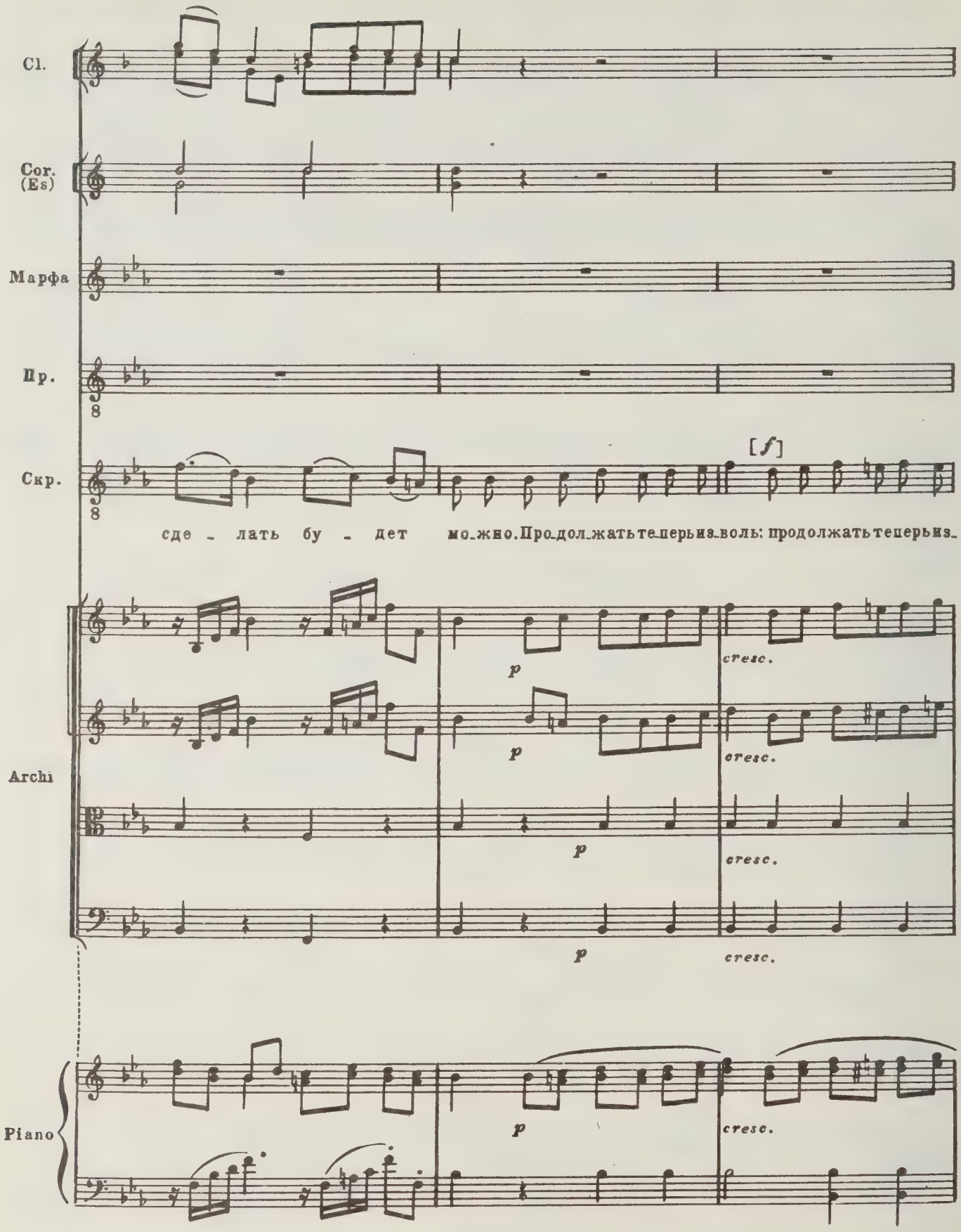

30
Cl.
Cor.
(Es)
Марфа
- бря де - вя - та - го о - сла.
Пр.
Скр.
[mp]
Ох! чи_сла, а не о_
Archi
p
Piano
30
p

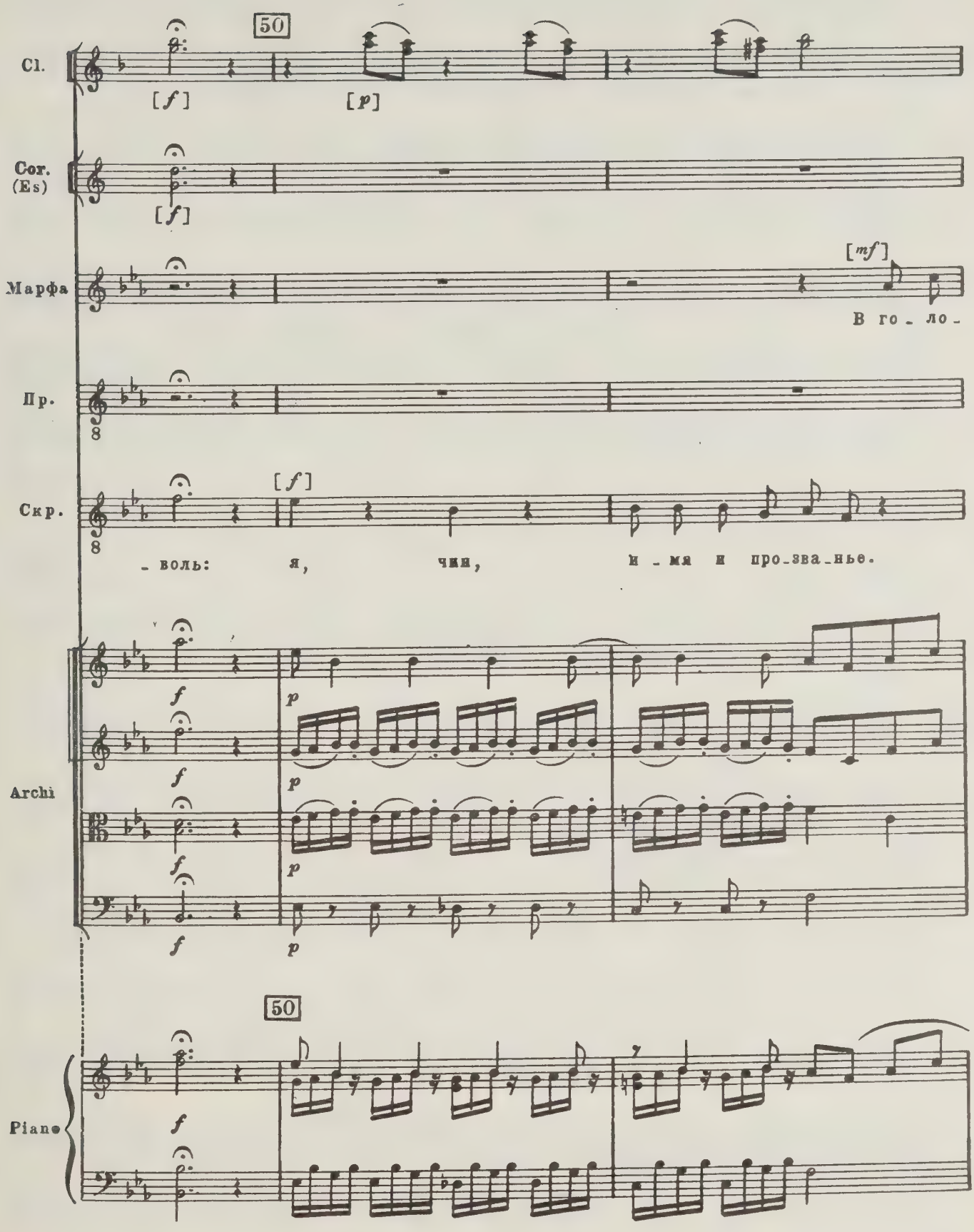

Cor. (Es)
Скр.
8 _сла: ху_до, о_чень ху_до слы_шешь. Ох! чи_сла, а не о_сла: ху_до, о_чень ху_до
Archi
Piano
Cor. (Es)
[mf]
Марфа
Как у_слы_шешь, так на_
Скр.
8 слы_шешь.
Archi
Piano

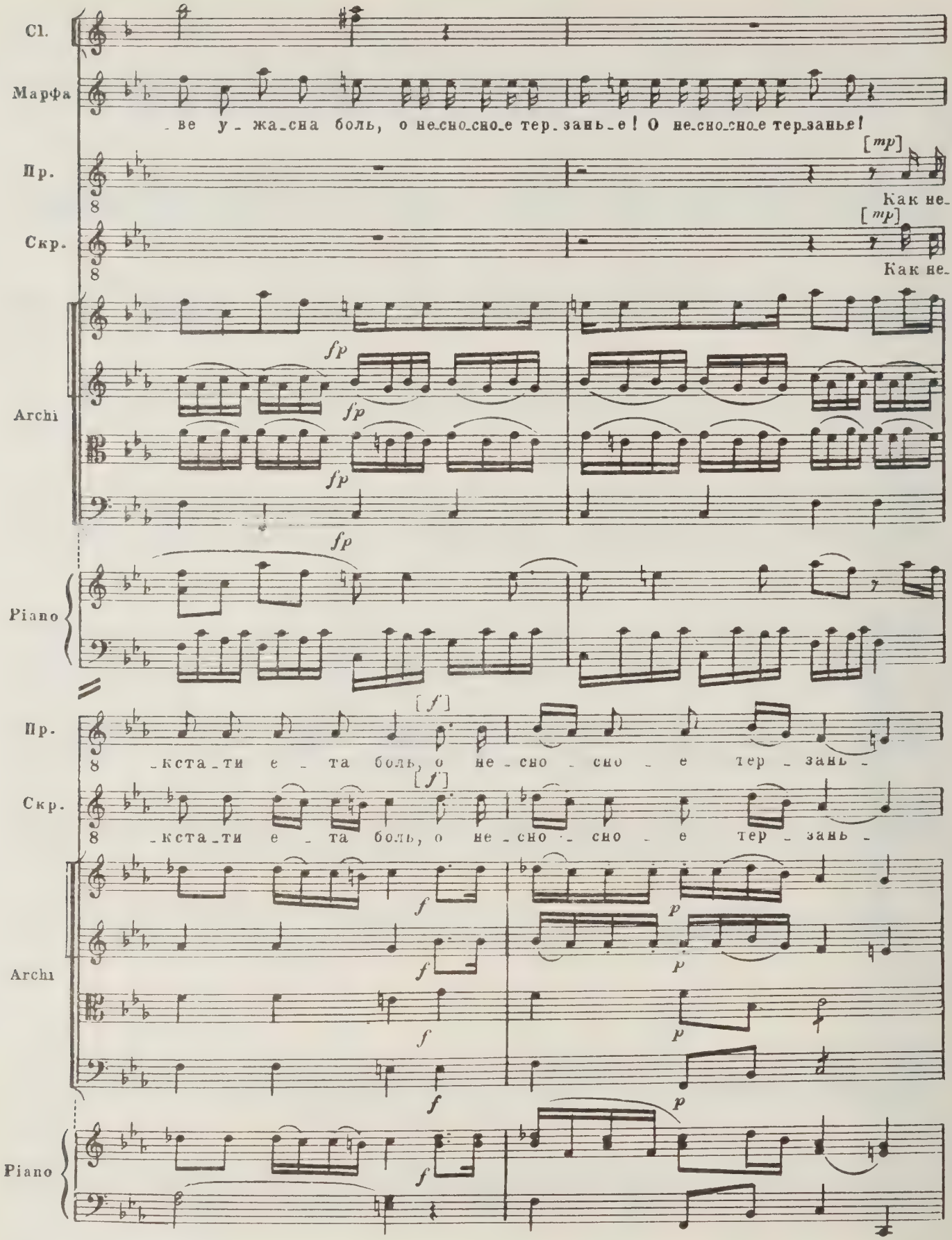

Cl.
[mf]
Cor. (Es)
[mf]
Марфа
-пи-шешь. Как у-слы-шешь, так на-пи-шешь.
Пр.
[mp]
Не ту-жи, весть из о-
Скр.
Archi
mf
p
Piano
mf
p

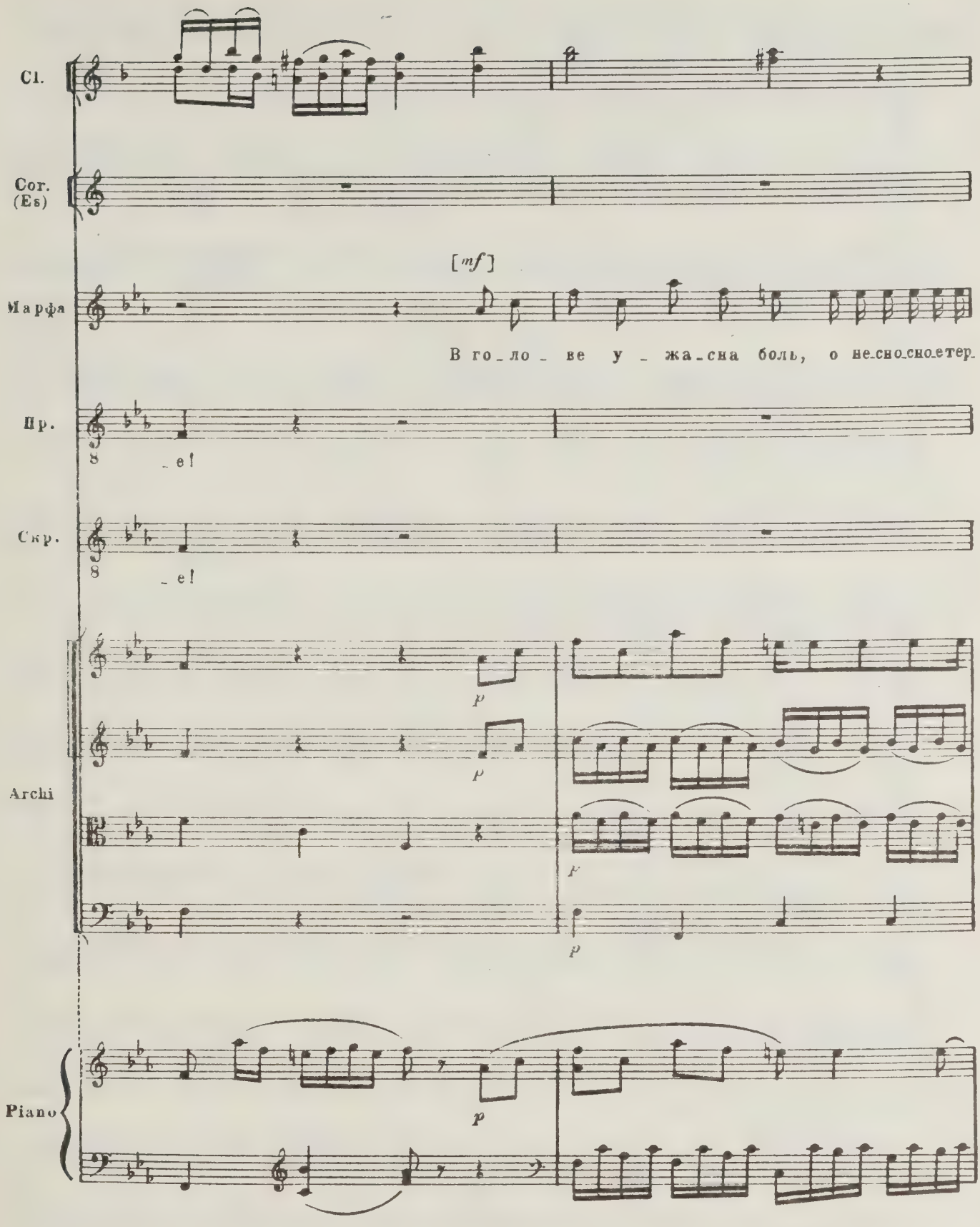


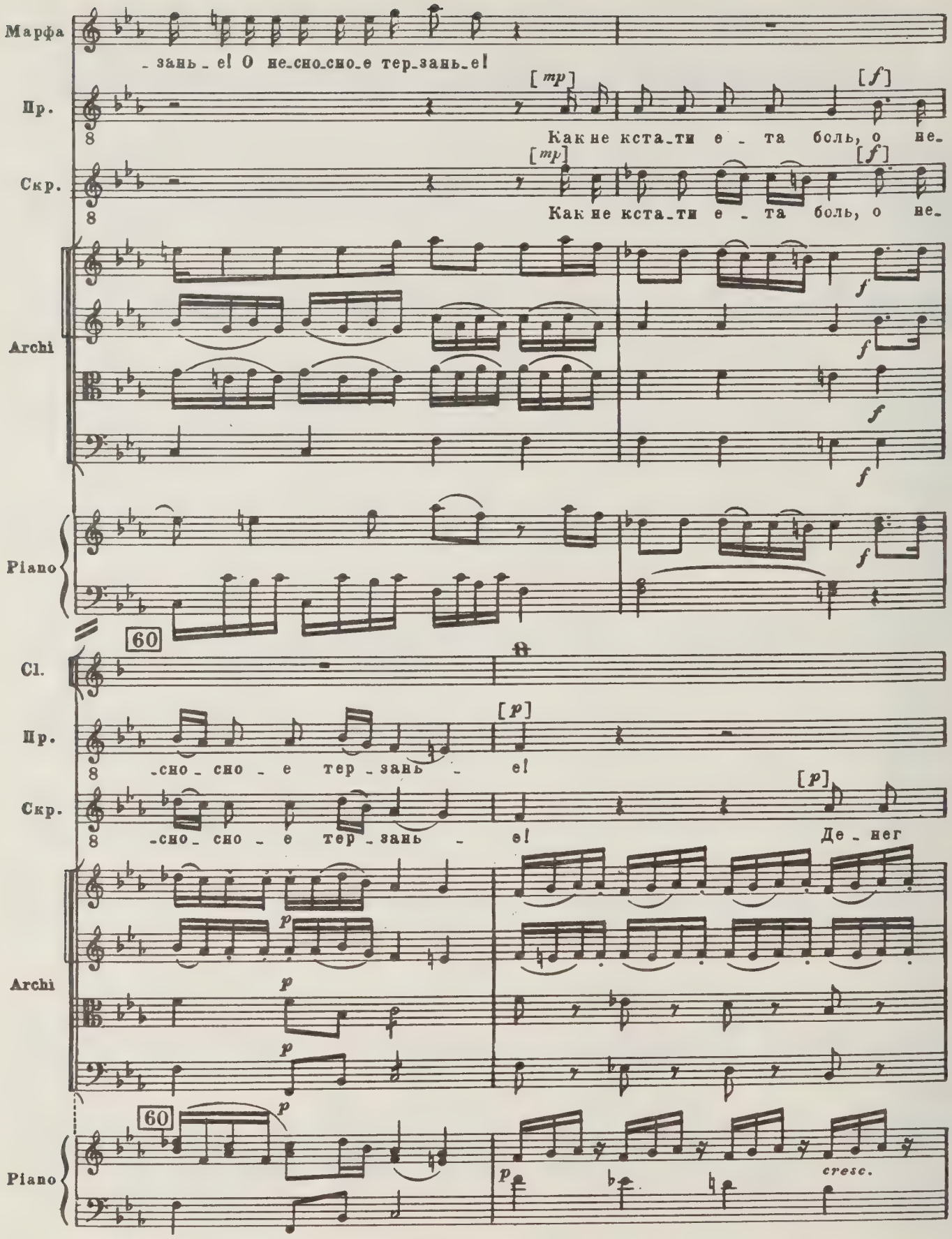
1) В рукописной партитуре ошибка: Cor.

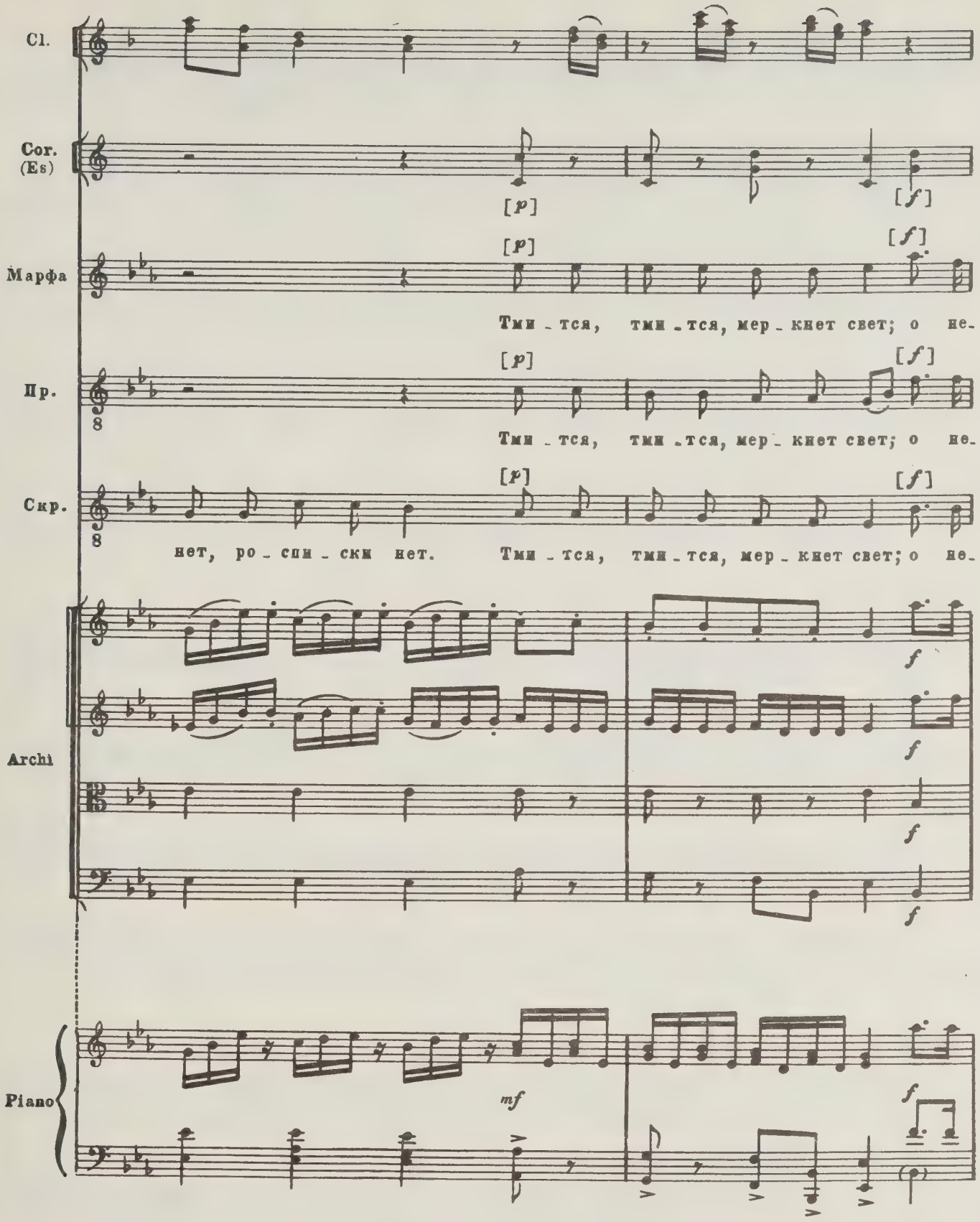

Cl.
Cor. (Es)
Марфа
Пр.
Скр.
[f]
сде - лать бу - дет мо-жно. Про-дол-жать те-перь из-воль: продолжать теперь из-
Archi
p
cresc.
Piano

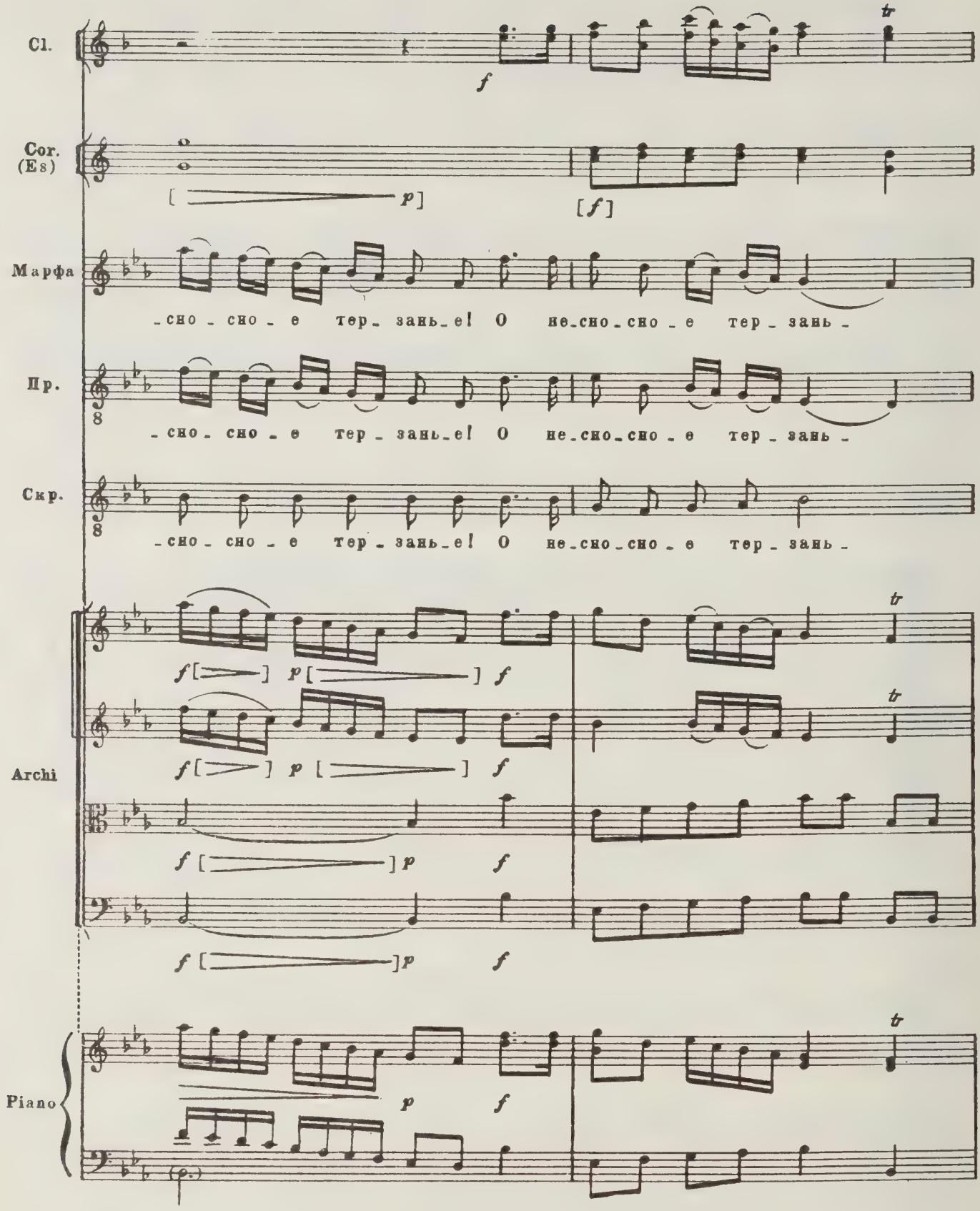

50
Cl.
[f]
[p]
Cor. (Es)
[f]
Марфа
[mf]
В го_ло_
Пр.
8
Скр.
[f]
8
_воль: я, чин, и_мя и про_зва_нье.
Archi
f
p
Piano
50
f

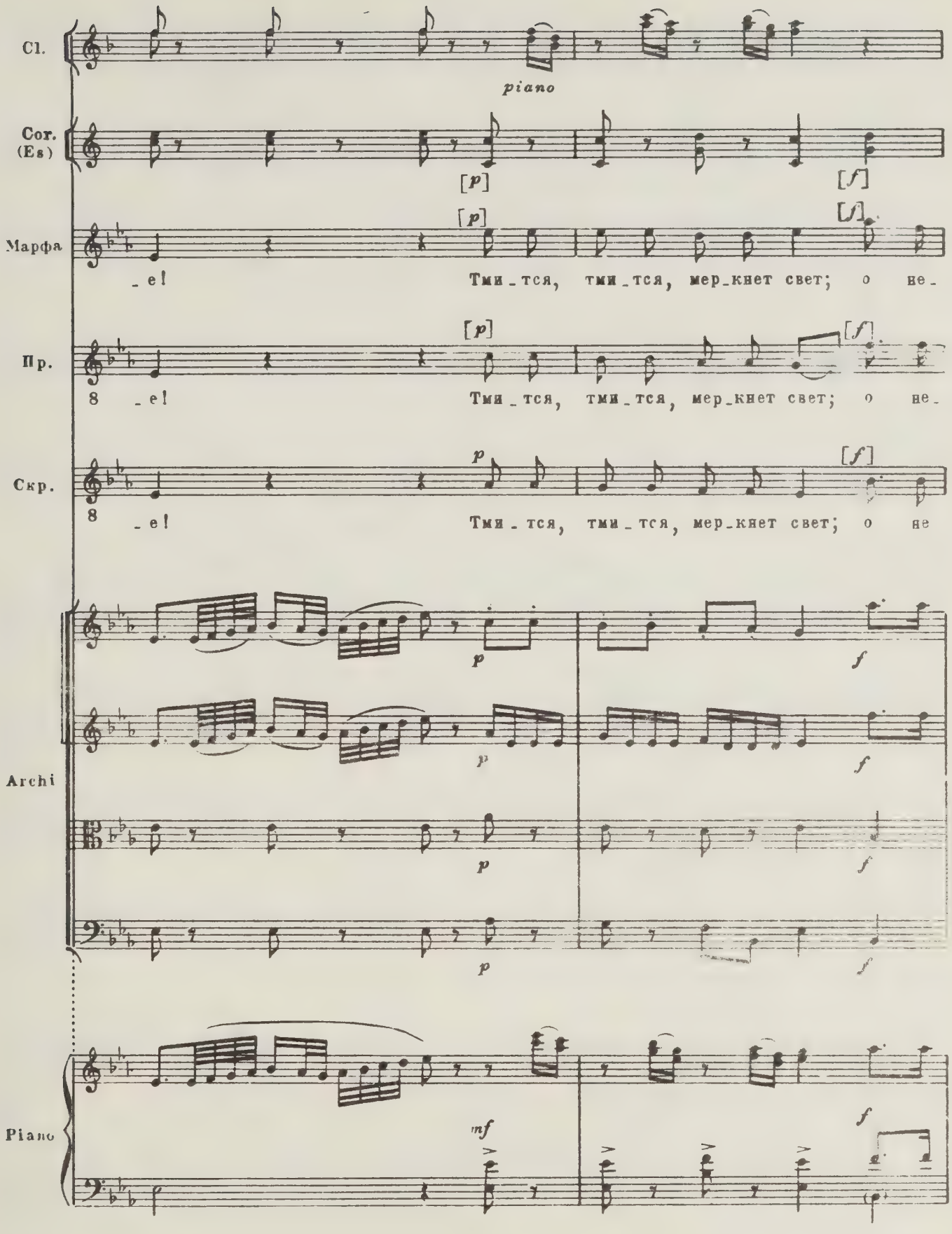

Cl.
Марфа
ве у жа сна боль, о не сно сно е тер зань е! О не сно сно е тер занье!
Пр.
[mp]
Как не
Скр.
[mp]
Как не
Archi
fp
fp
fp
Piano
fp
Пр.
[f]
кста ти е та боль, о не сно сно е тер зань
Скр.
[f]
кста ти е та боль, о не сно сно е тер зань
Archi
f
p
Piano

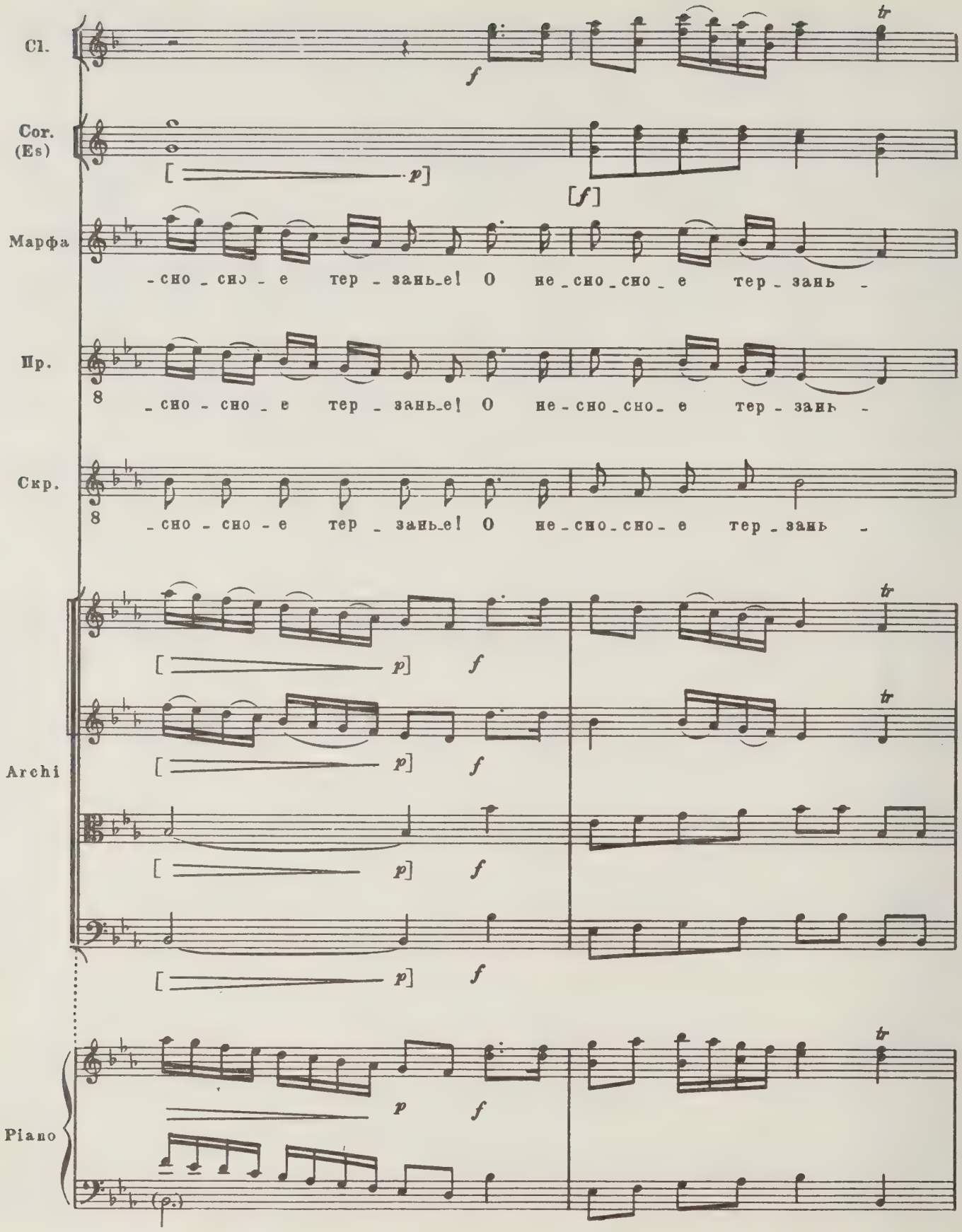

Cl.
Cor. (Es)
[mf]
Марфа
В го_ло_ве у_жа_сна боль, о не_сно_сно_етер_
Пр.
_e!
Скр.
_e!
Archi
Piano

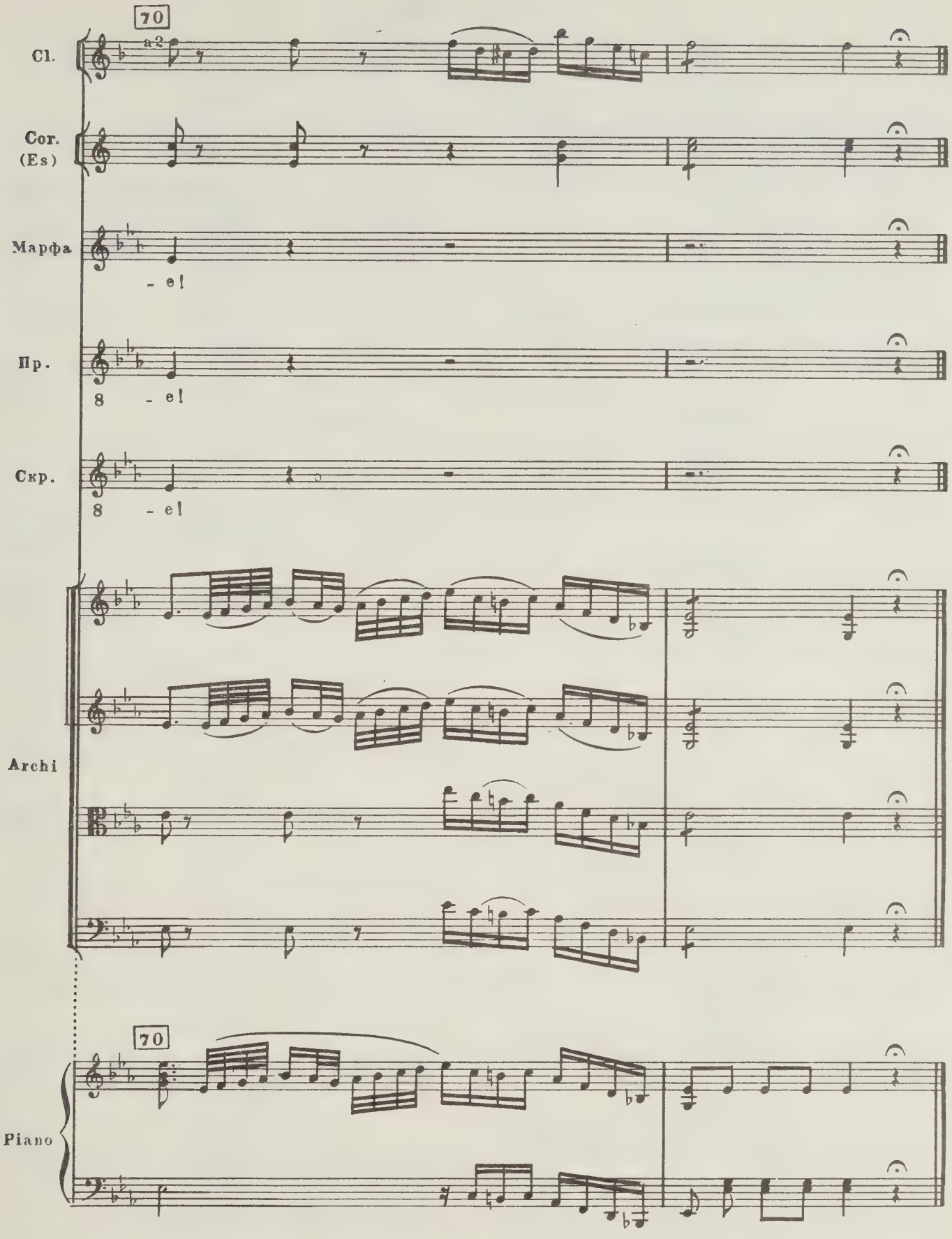

Марфа
- зань - е! О не-сно-сно-е тер-зань-е!
Пр.
[mp]
[f]
Как не кста-ти е - та боль, о не-
Скр.
[mp]
[f]
Как не кста-ти е - та боль, о не-
Archi
Piano
60
Cl.
Пр.
[p]
-сно - сно - е тер - зань - е!
Скр.
[p]
-сно - сно - е тер - зань - е!
Де - нег
Archi
Piano
60
cresc.


Cl.
Cor. (Es)
[p]
[f]
Марфа
[p]
[f]
Тми - тся, тми - тся, мер - кнет свет; о не-
Пр.
[p]
[f]
Тми - тся, тми - тся, мер - кнет свет; о не-
Скр.
[p]
[f]
нет, ро - спи - ски нет. Тми - тся, тми - тся, мер - кнет свет; о не-
Archi
f
Piano
mf
f


Cl.
Cor. (Es)
Марфа
-сно - сно - е тер - зань - е! О не - сно - сно - е тер - зань -
Пр.
-сно - сно - е тер - зань - е! О не - сно - сно - е тер - зань -
Скр.
-сно - сно - е тер - зань - е! О не - сно - сно - е тер - зань -
Archi
Piano


Cl.
piano
Cor. (Es)
[p]
[f]
Марфа
[p]
[f]
_ e!
Тми _ тся, тми _ тся, мер_кнет свет; о не_
Пр.
[p]
[f]
8
_ e!
Тми _ тся, тми _ тся, мер_кнет свет; о не_
Скр.
p
[f]
8
_ e!
Тми _ тся, тми _ тся, мер_кнет свет; о не
Archi
p
f
Piano
mf
f


Cl.
Cor. (Es)
Марфа
-сно - сно - е тер - зань_е! О не_сно_сно_е тер - зань -
Пр.
_сно - сно - е тер - зань_е! О не - сно_сно_ е тер - зань -
Скр.
_сно - сно - е тер - зань_е! О не_сно_сно_ е тер - зань -
Archi
Piano


70
Cl.
a2
Cor.
(Es)
Марфа
- e!
Пр.
8
- e!
Скр.
8
- e!
Archi
70
Piano

ЯВЛЕНИЕ XVI.

Скрягин, Марфа, Пролаз, Любима.

Скрягин.

Ох! на ету пору и племянница идёт... увидит, что мы пишем... станет спрашивать, а деньги то веть её я отдал.

Марфа.

Право её?... не бойтеся.

Скрягин *к Любиме.*

Зачем ты пришла?

Любима.

Услышала, что её сиятельство здесь; я сочла должностию моею отдать ей почтение.

Скрягин.

Великая ей нужда до твоево почтения.

Любима.

Я вам помешала: что вы такое писали.

Скрягин.

Так, ничево... мы шалили. *Берёт лист на котором Марфа писала.* Да что ето... тут не написано ни года, ни числа; какия то каракульки.

Марфа.

Разве ты позабыл, что мы шалили?

Скрягин.

А деньги та?...

Марфа.

Какия?

Пролаз *к Скрягину*

Я говорил тебе: эй графиня ета подденет тебя.

Скрягин *к Марфе.*

Как! разве вы от меня денег...

Марфа *тихо.*

Как тебе не стыдно кричать. Я нарочно для племянницы твоей притворяюсь.

Скрягин.

Знаю, матушка ваше сиятельство. *К Любиме.* Да что ты здесь делаешь?

Марфа *тихо.*

Не выгоняйте её; она догадается. *В слух.* Пускай она будет здесь. Она такая премилинькая девочка.

Скрягин *в слух.*

Да, премилинькая!... её вы не знаете. *Тихо Марфе.* Напишите хоть при ней росписку... не уморите меня.

Марфа *тихо.*

Да я не умею.

Скрягин *тихо.*

Только такова то года и числа получила я от такова то столько то тысячь, и обязуюсь платить по тритцати процентов в год... ето я для племянницы говорю... деньги её, а она такая скупая, что страх и подумать... мне житья не будет. *Марфа садится писать.*

Любима.

У вас есть какия нибудь тайны.

Скрягин.

Никаких.

Любима.

Не может быть.

Марфа.

Право никаких.

Пролаз *к Скрягину.*

Вы не знаете, что сказать... вот я нечто выдумал, чтоб племянницу обмануть... Велишь ли?

Скрягин.

Ну, говори.

Пролаз *к Любиме.*

Графиня задает ему урок.

Любима.

Разве дядюшка чему у ней учится?

Пролаз.

А как же... не быть скупым.

Любима.

Не худо.

Скрягин.

Молчи, дурак! *Пролаз кашляет.*

Марфа.

Какое дурное перо! не льзя ничево написать.

Скрягин.

Как нибудь, матушка ваше сиятельство. Мне ужасно как хочется иметь письмецо твоей руки.

Пролаз сильно кашляет.

Марфа.

Как етот дуралей мне кашлем своим мешает!

Скрягин *к Пролазу.*

Да выйдешь ли ты вон, повеса?

ЯВЛЕНИЕ XVII.

Скрягин, Марфа, Пролаз, Любима, Миловид.

Марфа.

А! вот и господин Миловид! Здравствуй мой друг!

Скрягин.

Зачем он? Разве вы ево знаете?

Марфа.

Мы давно с ним знакомы.

Скрягин.

Почему?

Марфа.

Будто етому причину можно сказать. В большом свете познакомишся, и сама не знаешь как.

Скрягин *к Миловиду.*

Зачем опять пожаловал?

Миловид.

Затем же, зачем и прежде был, имея крайнюю нужду в деньгах: я соглашаюся платить тот рост, который вы назначили.

Скрягин *громко.*
Дак какия у меня деньги? *Тихо.* Не верь; есть, сколько надобно.

Марфа.

Если надобны деньги, теперь и мы можем вас ссудить с госпожою Любимою.

Скрягин.

Как, с госпожою Любимою?

Марфа.

Да те дватцать тысячь, которыя я у вас взяла, веть ей принадлежат.

Скрягин.

Да ей. *Тихо Марфе.* Как вам не стыдно! так то вы меня любите!

Любима *Скрягину.*

Вы мои деньги отдали... нет ничево, я очень рада.

Скрягин.

Да, твои отдал... как хочешь с нею, сама ведайся.

Марфа *взяв за руку Любиму, приводит к Миловиду.*

А вы, как хотите, с ним ведайтесь.

Скрягин.

Что ето такое? я ничево не разумею.

Марфа.

Я вам порядочно растолкую: дватцать тысячь рублей, принадлежащия госпоже Любиме, вашей племяннице, отдали вы мне.

Скрягин.

Так, точно так.

Марфа.

Мне оне не надобны, и я их отдала господину Миловиду.

Скрягин.

За что?

Марфа.

А вот за что: он в вашу племянницу смертельно влюблён.

Скрягин.

Да за ето сами платят.

Марфа.

Правда, однакоже и она в нево также смертельно влюблена; и они хотят сочетаться браком.

Скрягин.

Пустое.

Марфа.

Права не пустое.

Скрягин.

Да вам какая нужда до етова?

Марфа.

Они меня просили, и я не могла отговориться.

Скрягин.

Ты сударыня будешь в стороне; а с ними я разведаюсь... еще веть она из под моей опеки не вышла.

Любима.

Не должны ли вы о моём щастии стараться? А если должны; могу ли я иметь жениха достойнее Миловида? Да сверх тово я ево так люблю, что без нево жить не могу.

Скрягин.

Жить не могу... а я докажу, что можешь жить.

Миловид.

Я вас прошу как сродника, заступающаго место её отца, сделать меня щастливым... и...

Скрягин.

Поди, поди в другое место за щастием.

Пролаз.

У нас нет ево.

Миловид.

Или я не стою вашей племянницы?

Скрягин.

Теперь стоишь... а вперёд... дайка ей в девках посидеть года два... как хорошенько вызреет... чему быть, и лутче тебя женихи сыщутся.

Миловид *вынимая бумагу из кармана.*

Если прозьба не помогает, то ета бумага поможет. Я в суде доказал, что она в совершенных летах, что вы с нею дурно поступаете. И вот избавление её из под неволи нестерпимой... прочитайте.

Скрягин *читает тихо, а наконец в слух дрожащим голосом.*

«Того ради под опекою не быть и имение возвратить ей в полную власть». Я против указов не спорщик. Пожалуй хоть всё отними... да полно нечево. *Миловиду указывая на Любиму.* Возьми себе её. *К Марфе.* Я хотел на них плевать, лишь только бы ваше сиятельство меня по своей милости жаловали... Да что же, и вы мне не отвечаете?

Марфа.

С кем вы говорите?

Скрягин.

С вашим сиятельством.

Марфа.

Ох!... веть я не сиятельство.

Скрягин.

Нет нужды... лишь только бы караваны та приехали.

Марфа.

Ух!... все потонули.

Скрягин.

Что ето за нещастие!... И так всё пропало.

Марфа.

Всё!... веть придёт же нещастие! разжалована из графинь... и лишилася всево несметнова богатства.

Скрягин.

Полно, полно... изволите шутя меня обманывать.

Марфа.

Нет, никогда ничево справедливее я с вами не говаривала.

Пролаз.

Вот так то на свете: одново нещастие другому делает щастие... Она графства лишена; а мне ум отдан.

Скрягин.

Что ето за вздор?... Я етакой чепухи от роду не слыхивал... Вы все плуты... обманщики.

Пролаз и Марфа *становясь на колени.*

Виноваты.

Скрягин.

Кто же вы?

Марфа.

Я не графиня.

Пролаз.

Я не дурак.

Скрягин *к Пролазу.*

Я вижу, ты мошенник, и тебе тюрьмы не миновать... а о етой я не знаю, что и думать... *Марфе с сердцем.* Скажи, где девалися твои караваны, твои деревни близ Китая?... или я!...

Марфа.

Вот на ещо за что люди сердятся, что нет ни деревень, ни караванов... где мне взять?

Скрягин *к Марфе и Пролазу с яростью.*

Я вас обеих уморю, удавлю!

Миловид *удерживая ево.*

Постой, господин Скрягин; я должен за мою служанку и за моево слугу вступиться.

Скрягин.

Что слышу! твоя служанка! твой слуга!

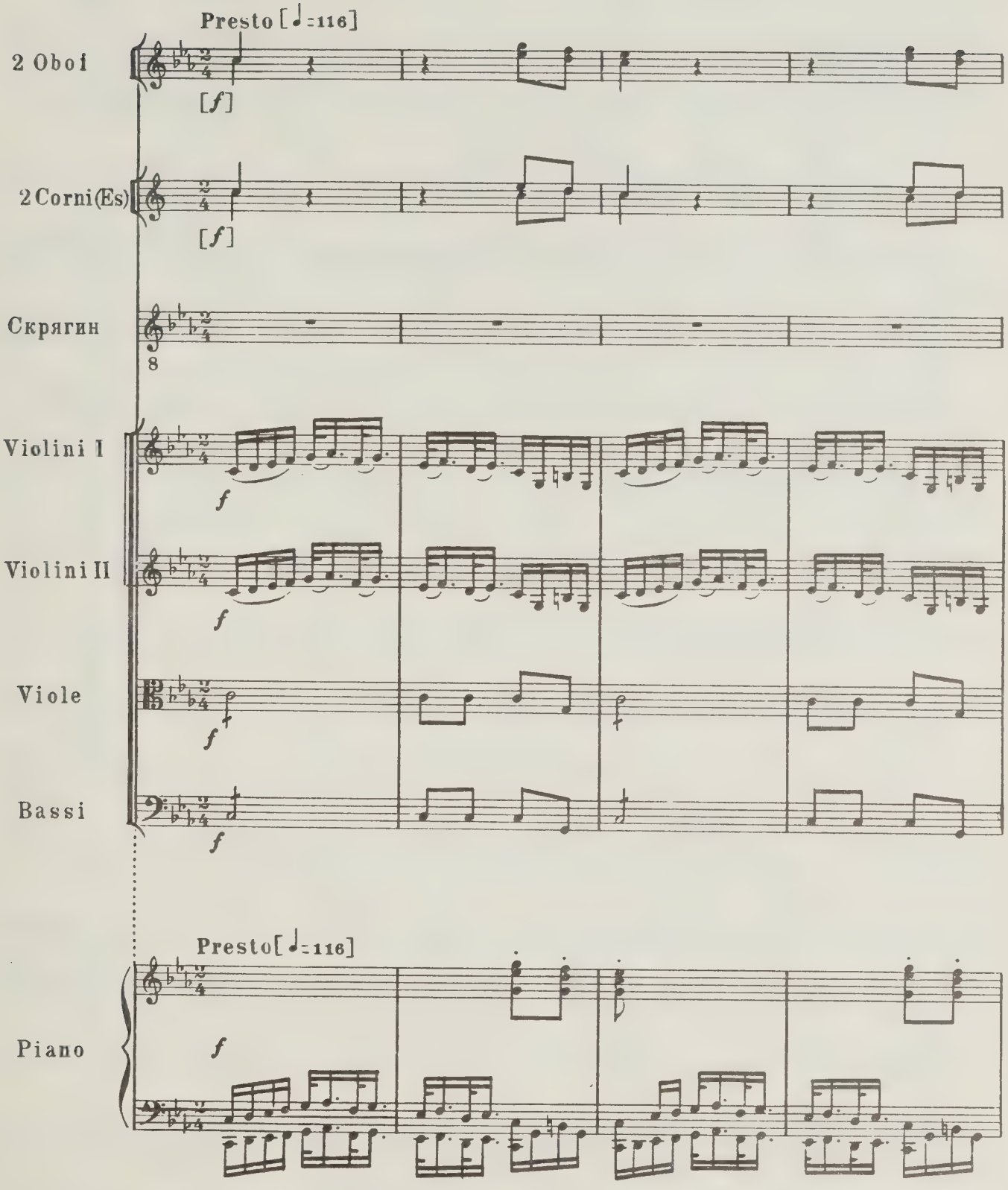
Миловид.

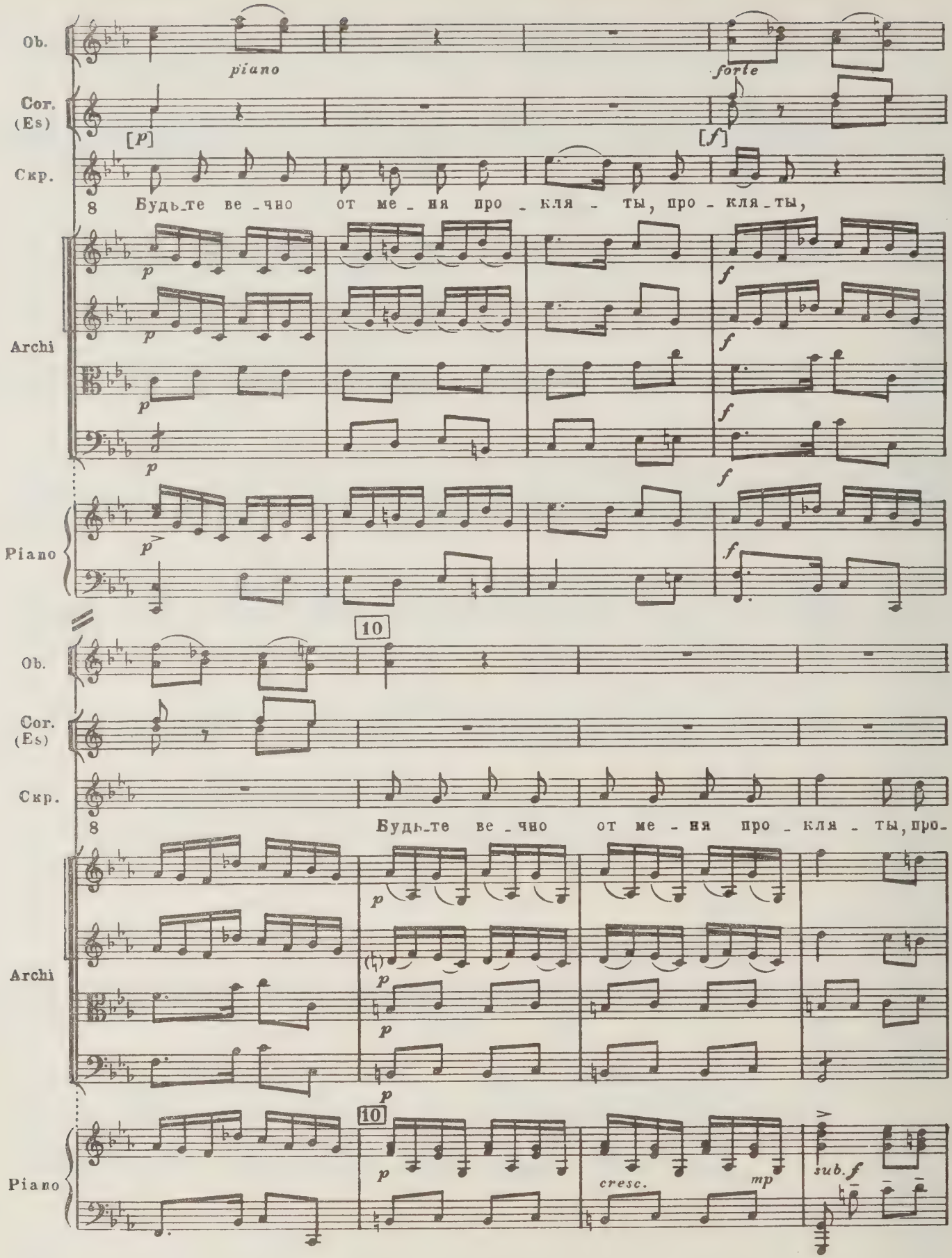
Точно так.

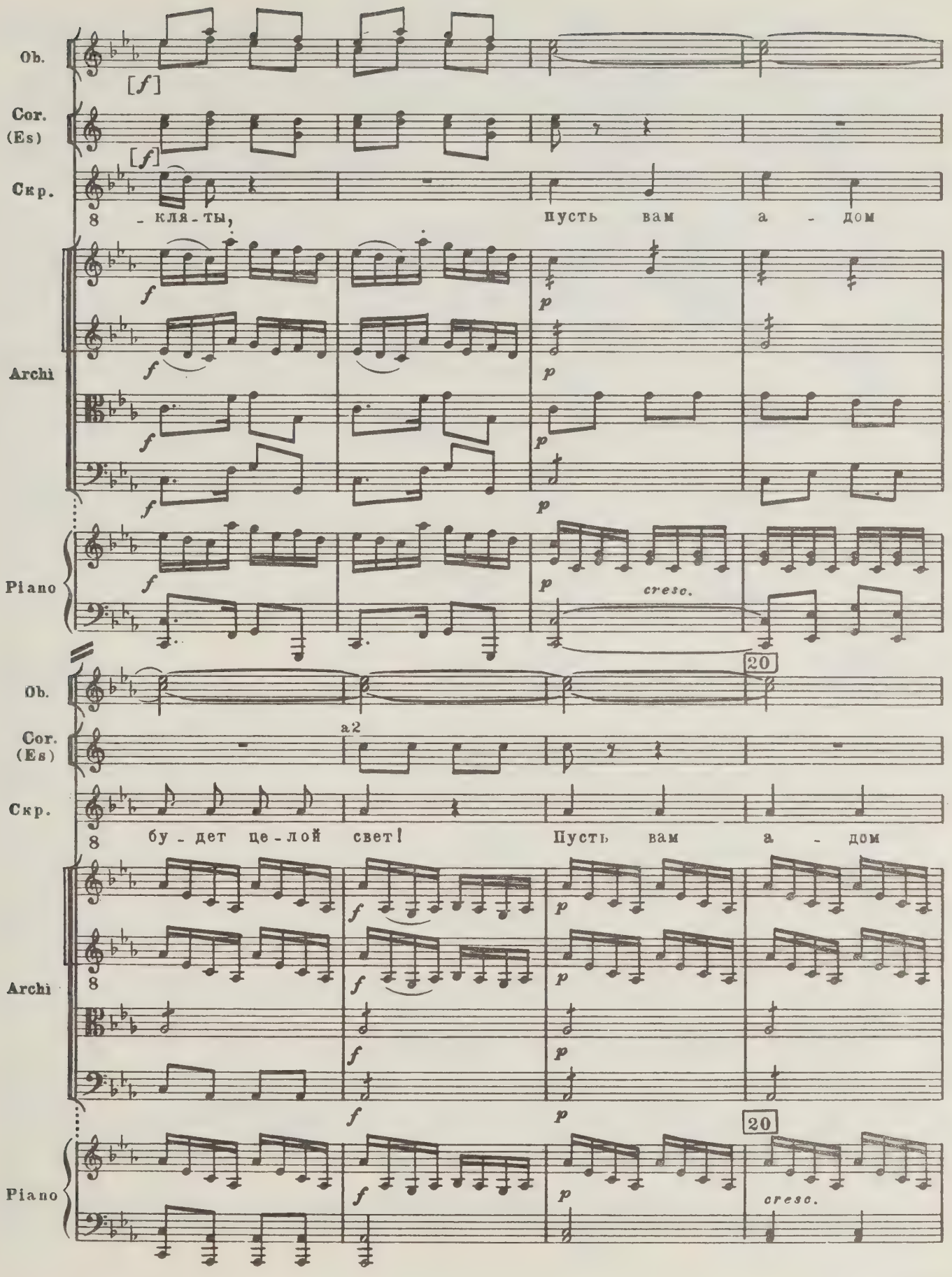
Скрягин.

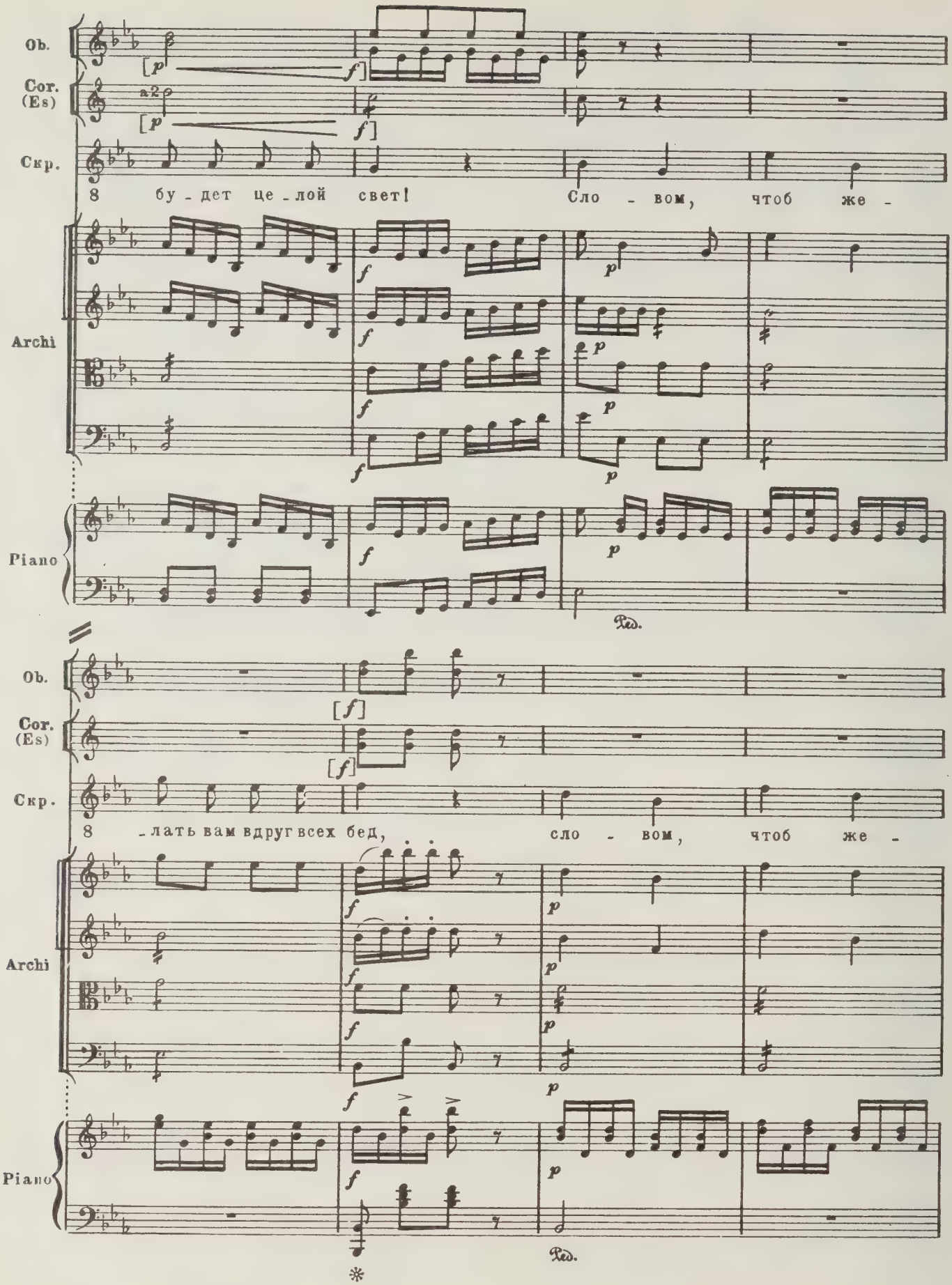
Теперь весь злодейский обман открылся; теперь... дух занимается... чорт с вами.

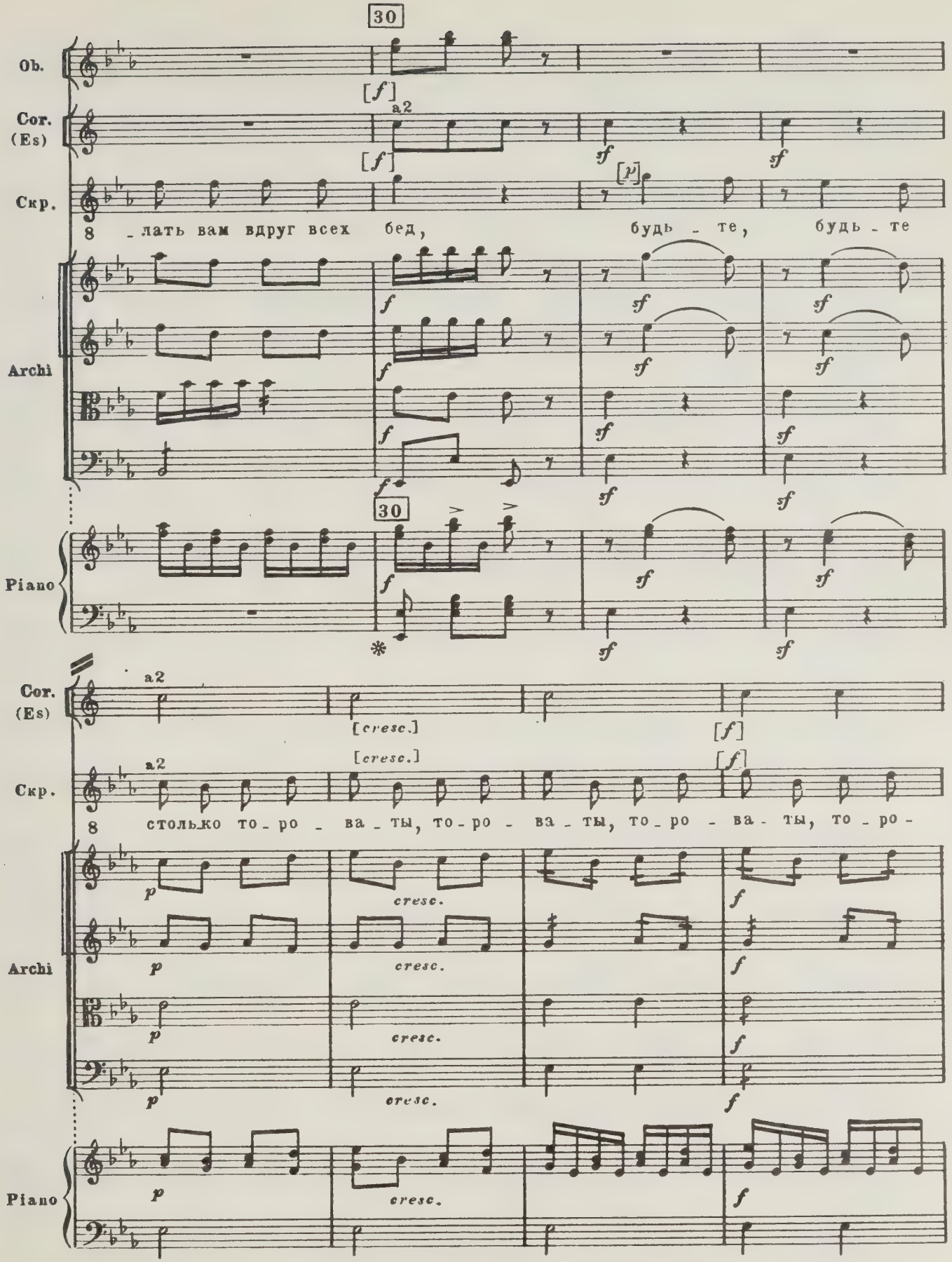
13. [Ария Скрягина]

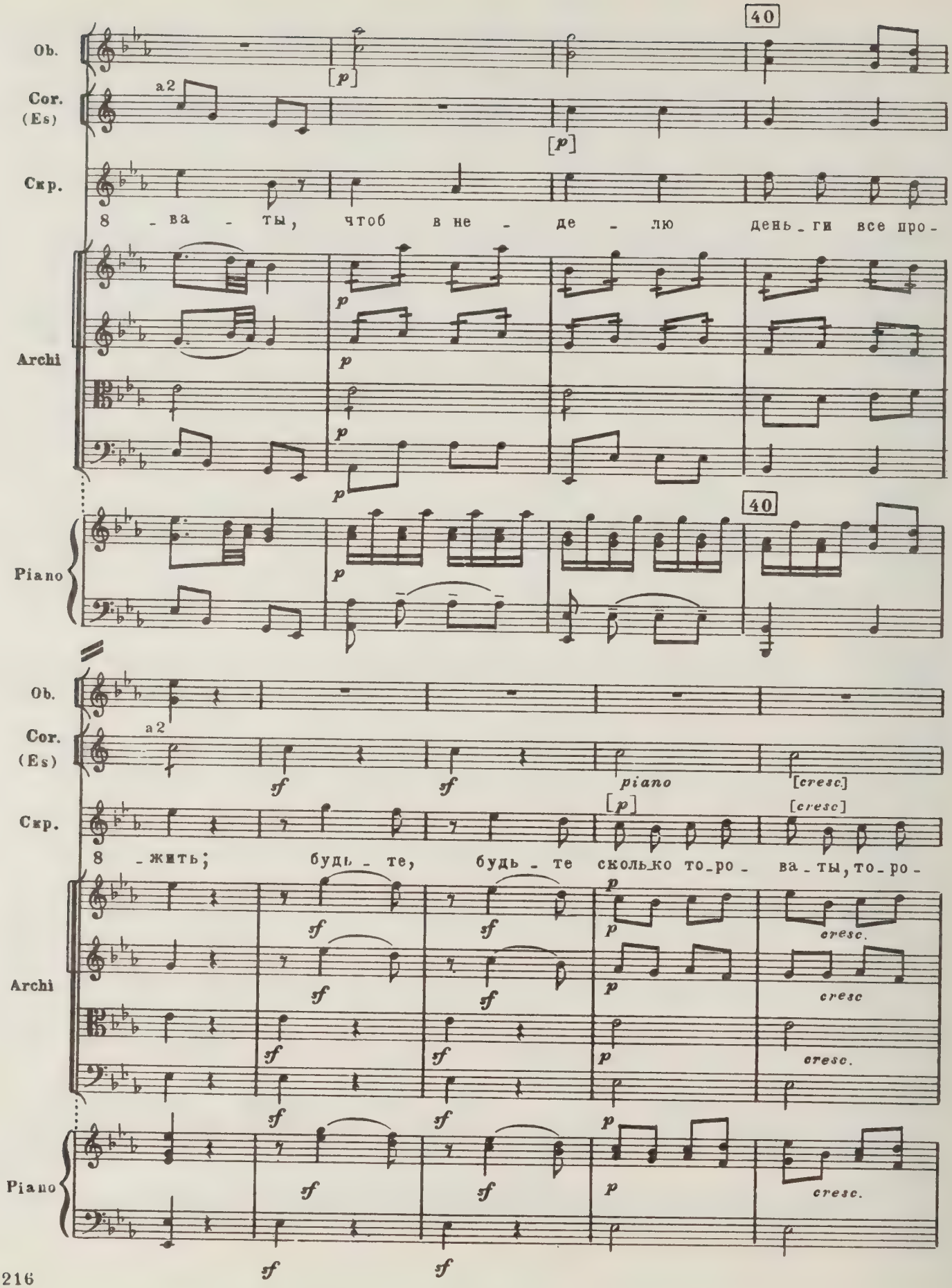


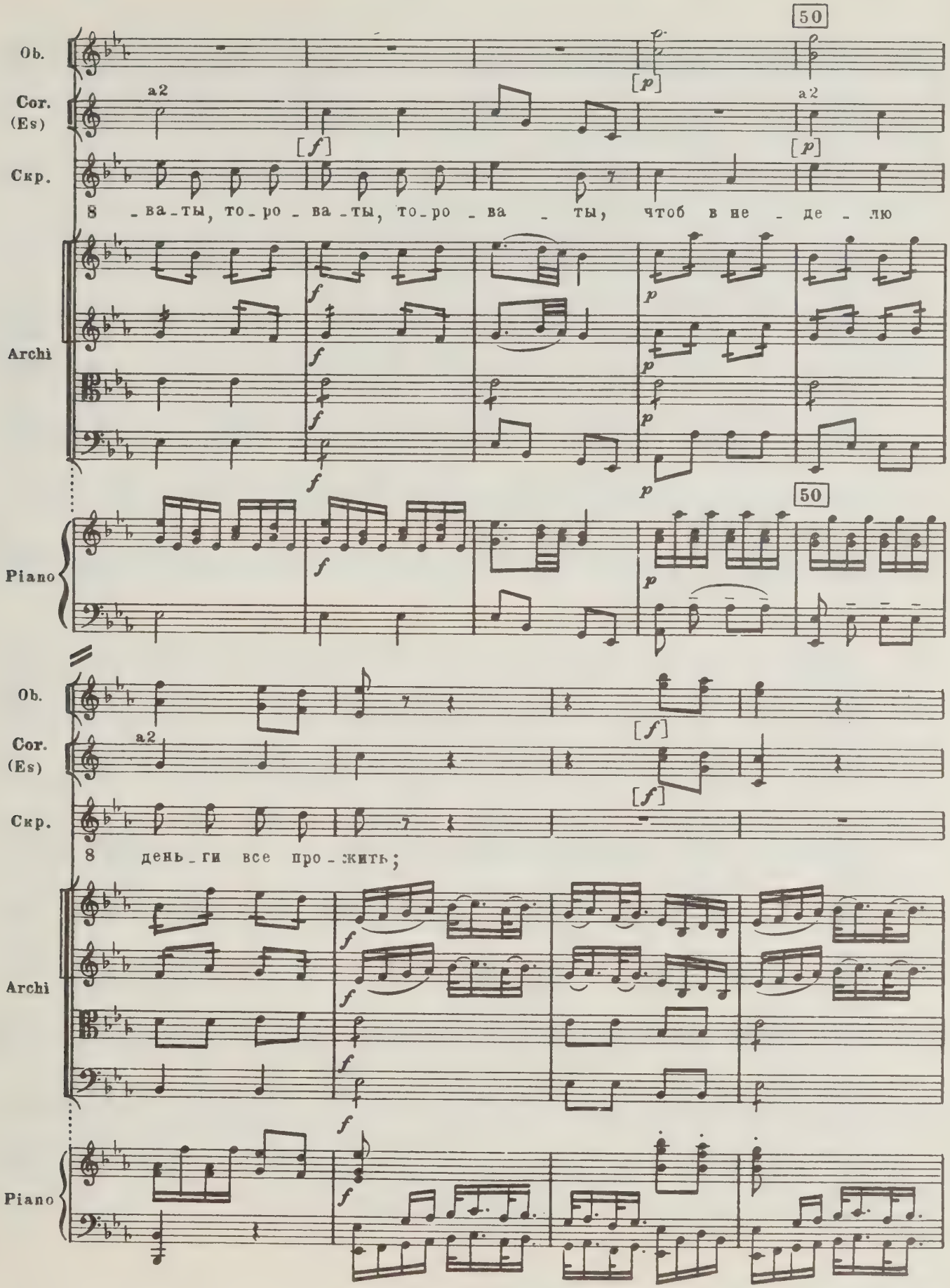

Ob.
piano
forte
Cor. (Es)
[p]
[f]
Скр.
8
Будь_те ве_чно от ме_ня про_кля_ты, про_кля_ты,
Archi
Piano
10
Будь_те ве_чно от ме_ня про_кля_ты, про-
cresc.
mp
sub. f

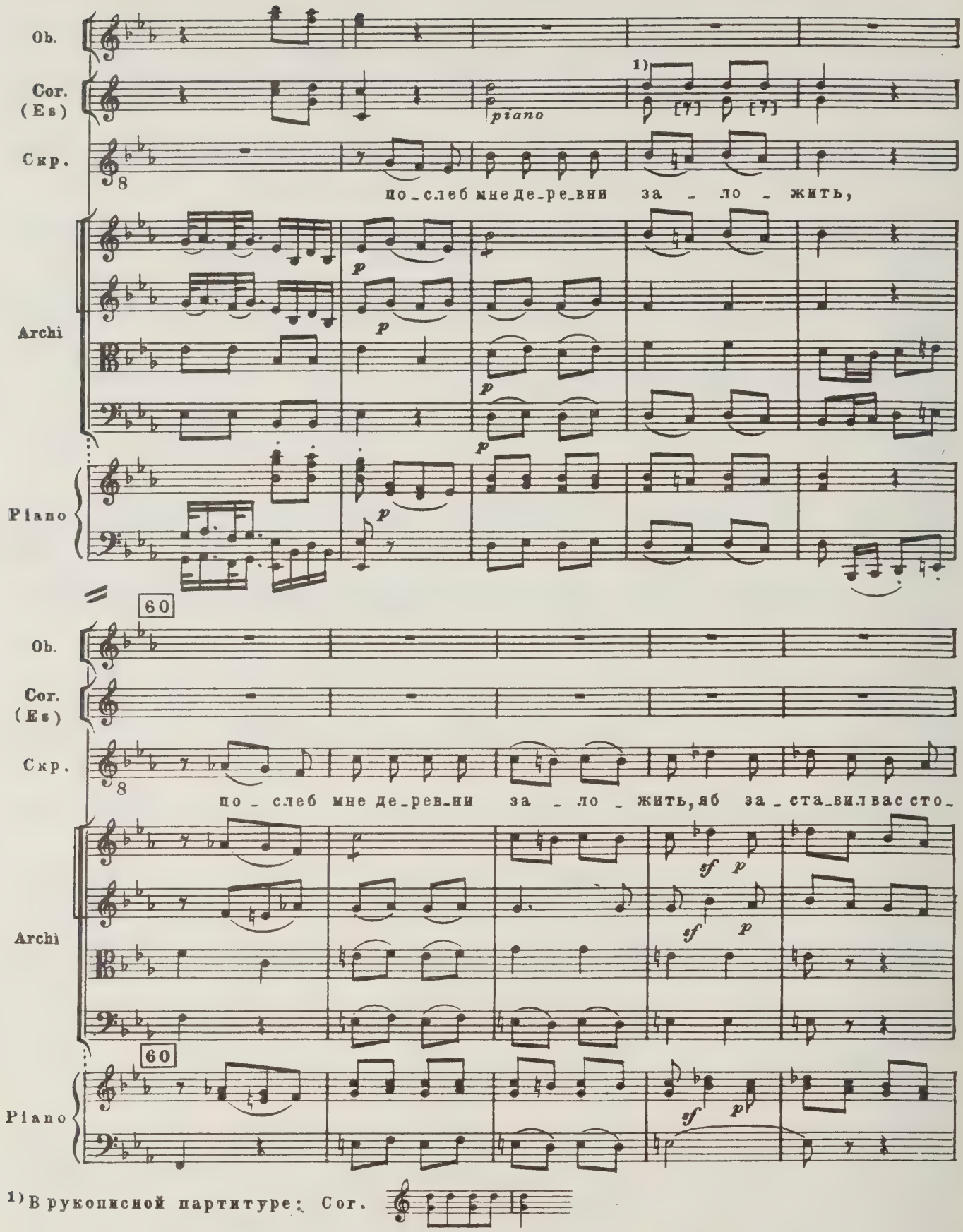

Ob.
Cor. (Es)
Скр.
Archi
Piano
[f]
8 - кля - ты,
пусть вам а - дом
f
p
cresc.
20
a2
буд - дет це - лой свет!
Пусть вам а - дом


Ob.
Cor. (Es)
a2
Скр.
8 бу - дет це - лой свет! Сло - вом, чтоб же -
Archi
Piano
Ped.
Ob.
Cor. (Es)
Скр.
8 - лать вам вдруг всех бед, сло - вом, чтоб же -
Archi
Piano
Ped.
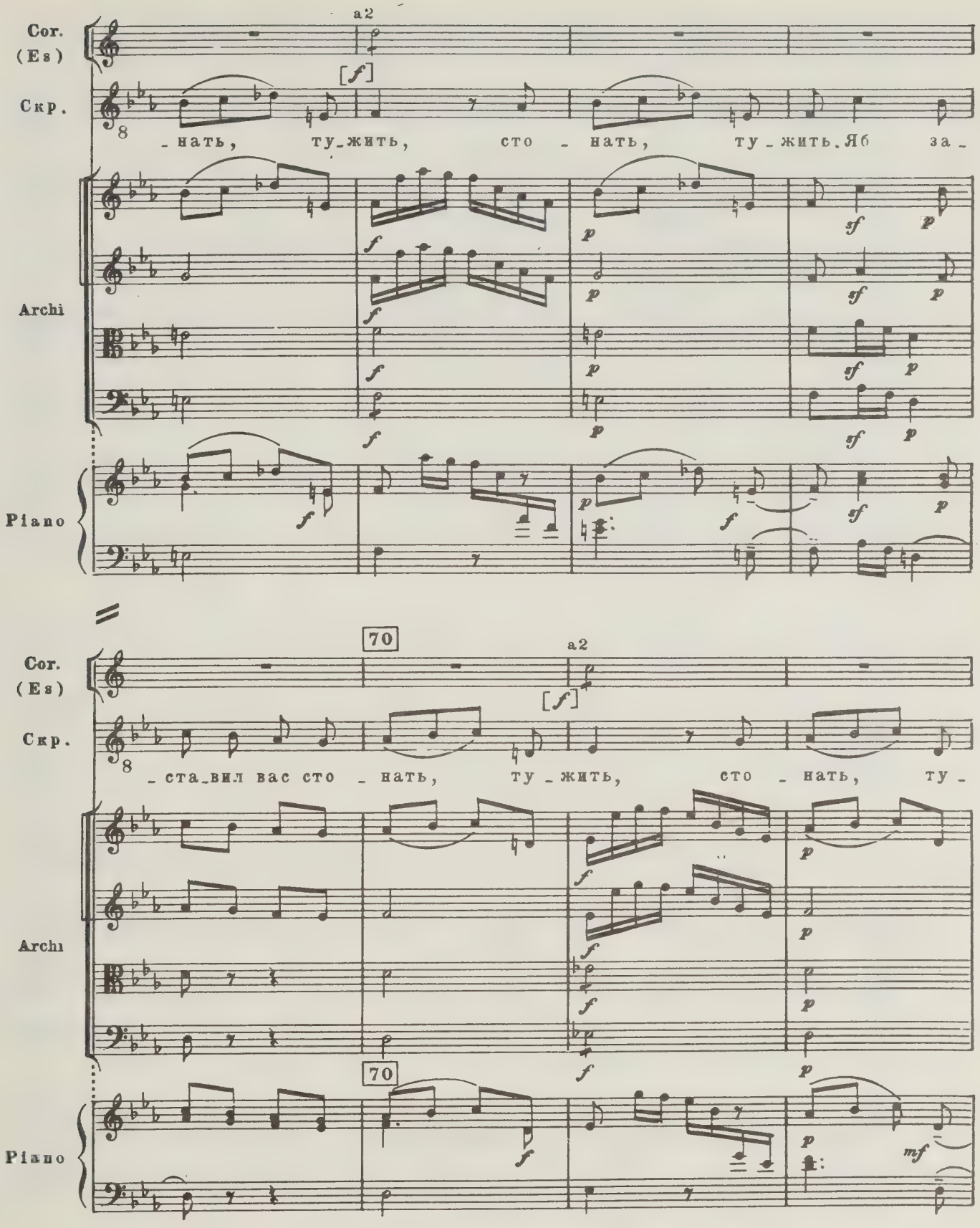

30
Ob.
Cor. (Es)
Скр.
Archi
Piano
a2
[f]
[p]
8 _лать вам вдруг всех бед, будь _ те, будь _ те
30
[cresc.]
[f]
8 столько то _ ро _ ва _ ты, то _ ро _ ва _ ты, то _ ро _ ва _ ты, то _ ро -
cresc.

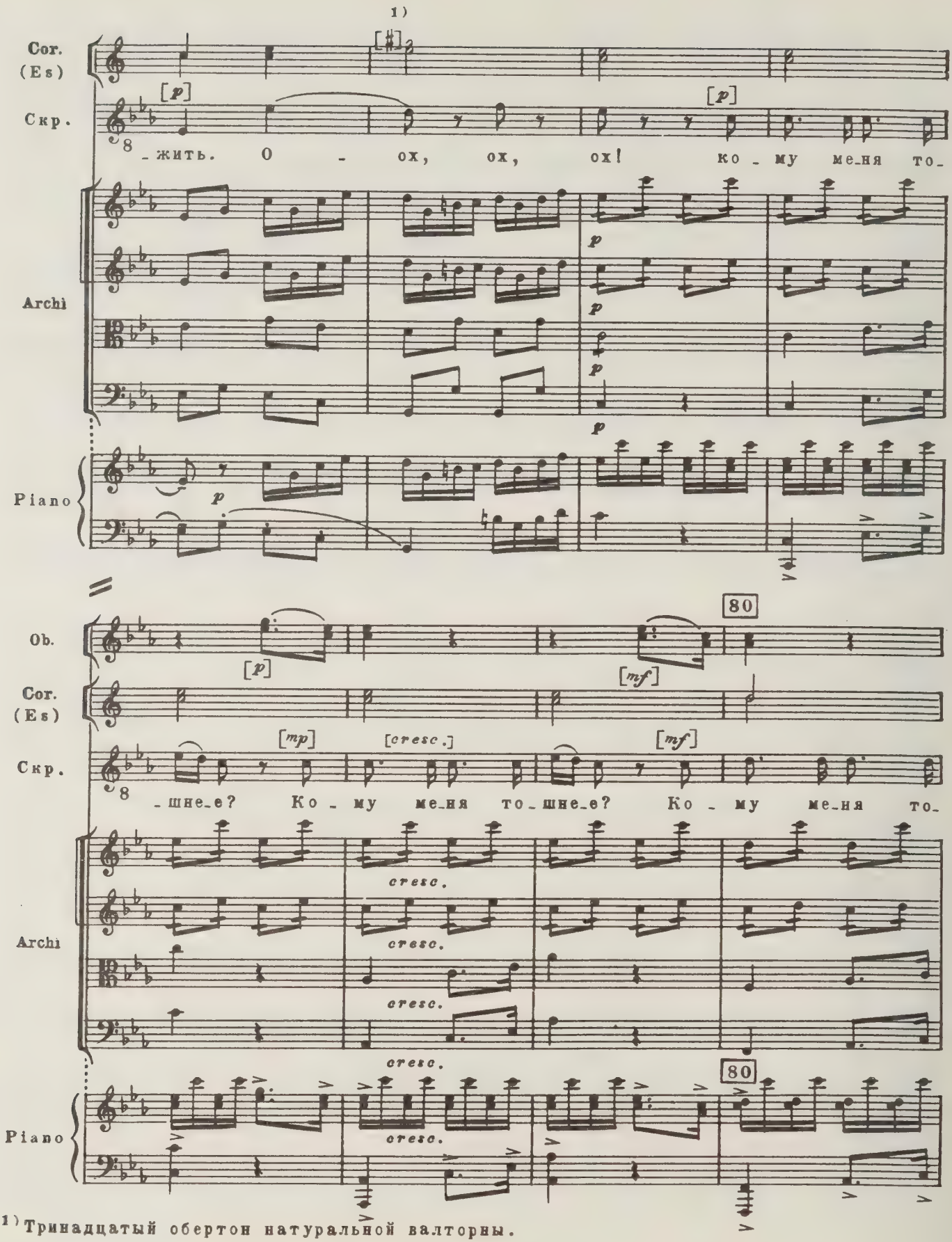

40
Ob.
Cor. (Es)
a2
Скр.
8 - ва - ты, чтоб в не - де - лю день - ги все про -
Archi
Piano
40
Ob.
Cor. (Es)
a2
piano
[cresc]
Скр.
8 - жить; будь - те, будь - те сколько то - ро - ва - ты, то - ро -
cresc.
Archi
Piano


50
Ob.
Cor. (Es)
Скр.
Archi
Piano
a2
[p]
[f]
8 -ва-ты, то-ро-ва-ты, то-ро-ва - ты, чтоб в не - де - лю
50
Ob.
Cor. (Es)
Скр.
Archi
Piano
a2
[f]
8 день-ги все про-жить;

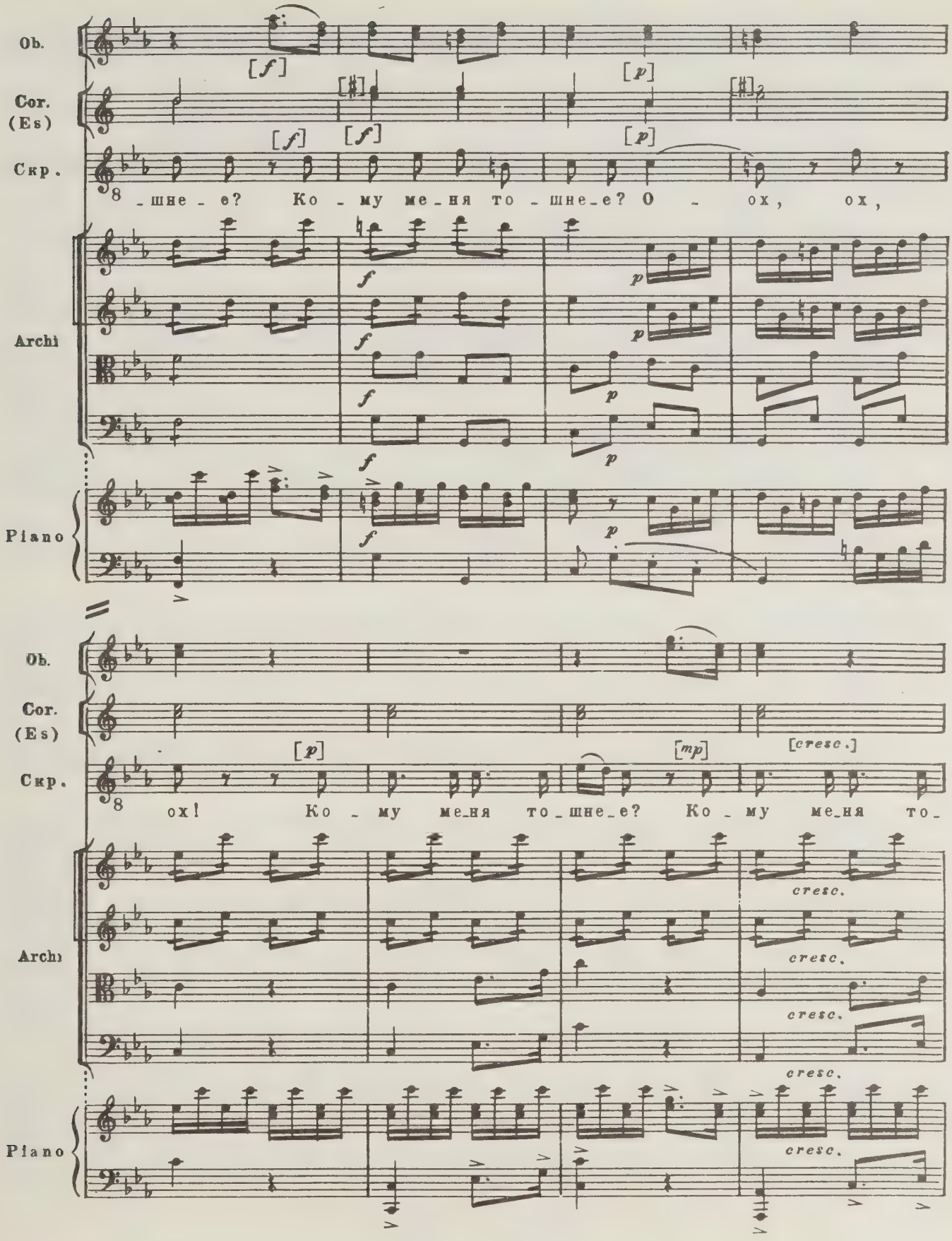


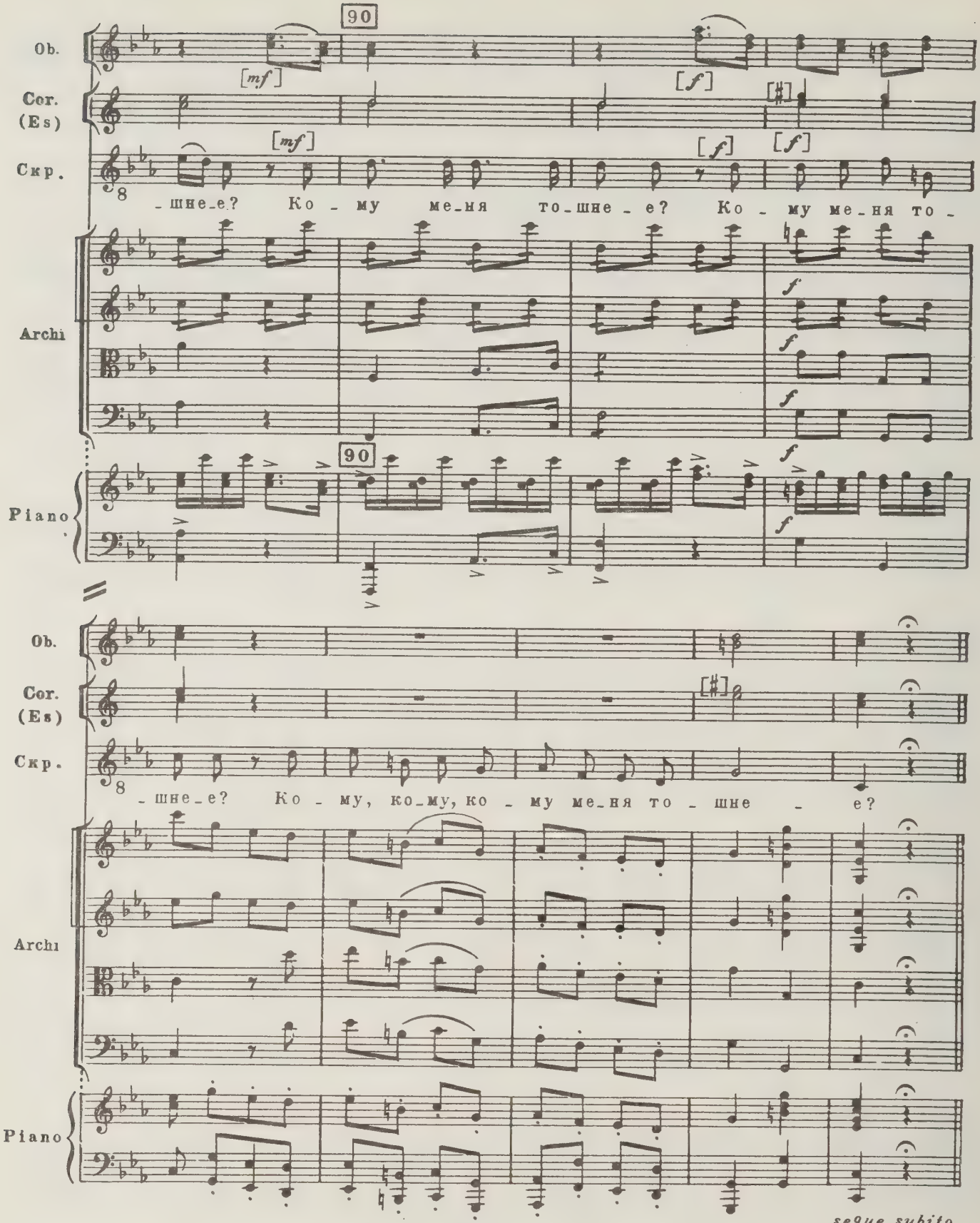
1) В рукописной партитуре: Cor.


Cor.
(Es)
Скр.
Archi
Piano
a2
[f]
_нать, ту_жить, сто _ нать, ту _ жить. Яб за _
70
a2
[f]
_ста_вил вас сто _ нать, ту _ жить, сто _ нать, ту _
70
mf



1) Тринадцатый обертон натуральной валторны.


Ob.
Cor. (Es)
Скр.
Archi
Piano
[f]
[p]
-шне-е? Ко-му ме-ня то-шне-е? О-ох, ох,
Ob.
Cor. (Es)
Скр.
Archi
Piano
[p]
[mp]
[cresc.]
ох! Ко-му ме-ня то-шне-е? Ко-му ме-ня то-
cresc.

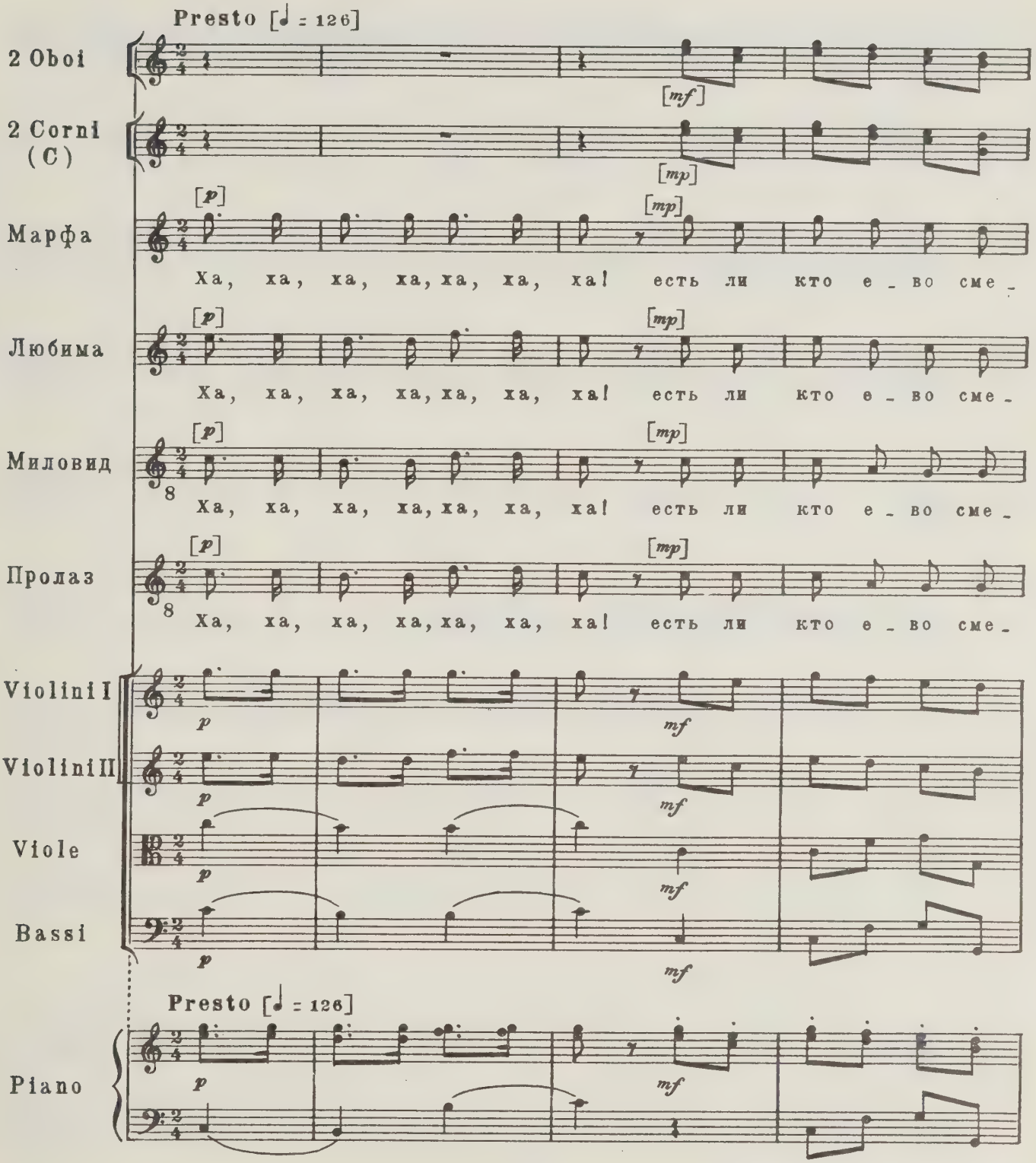


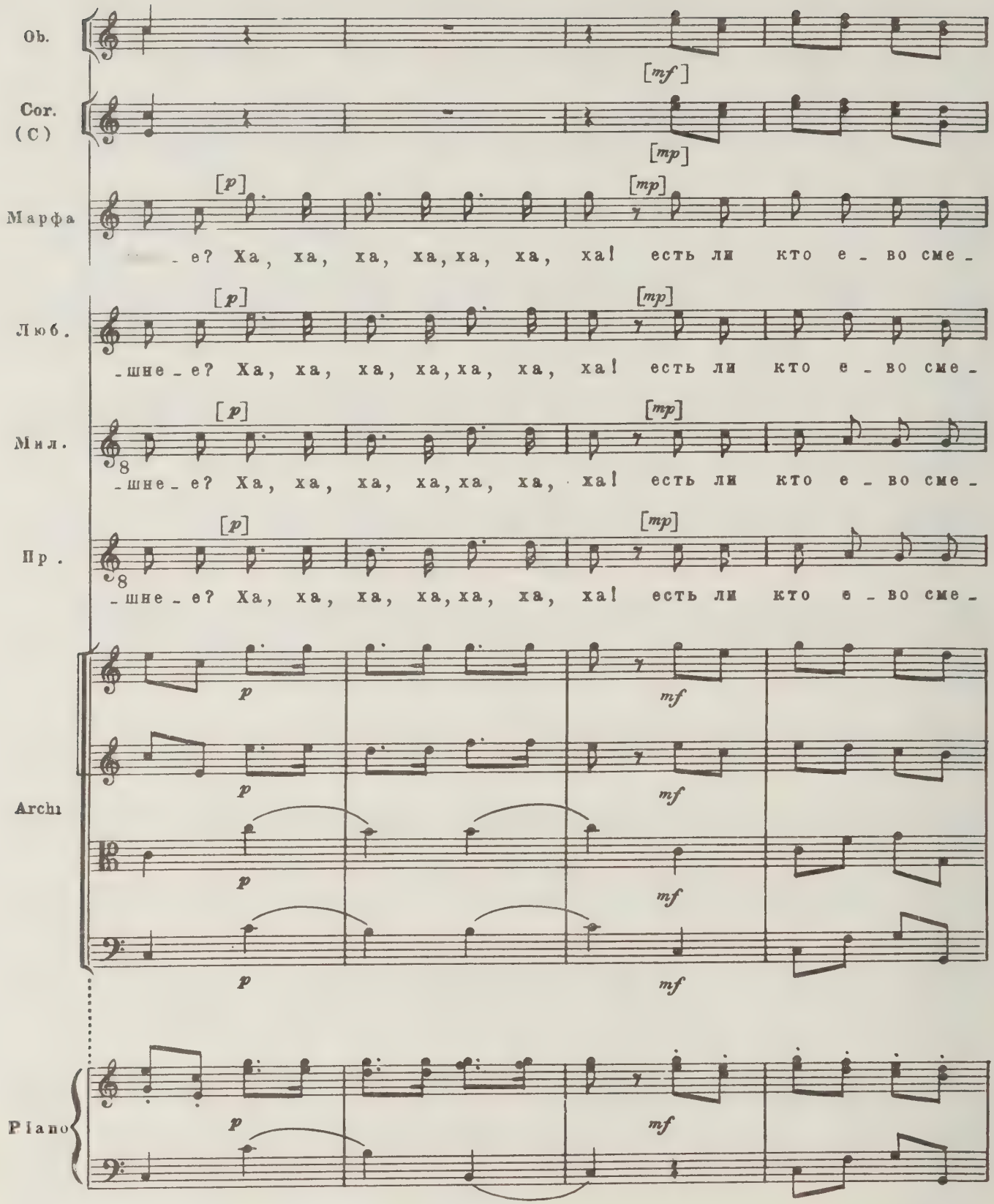
Миловид, Любима, Марфа, Пролаз.

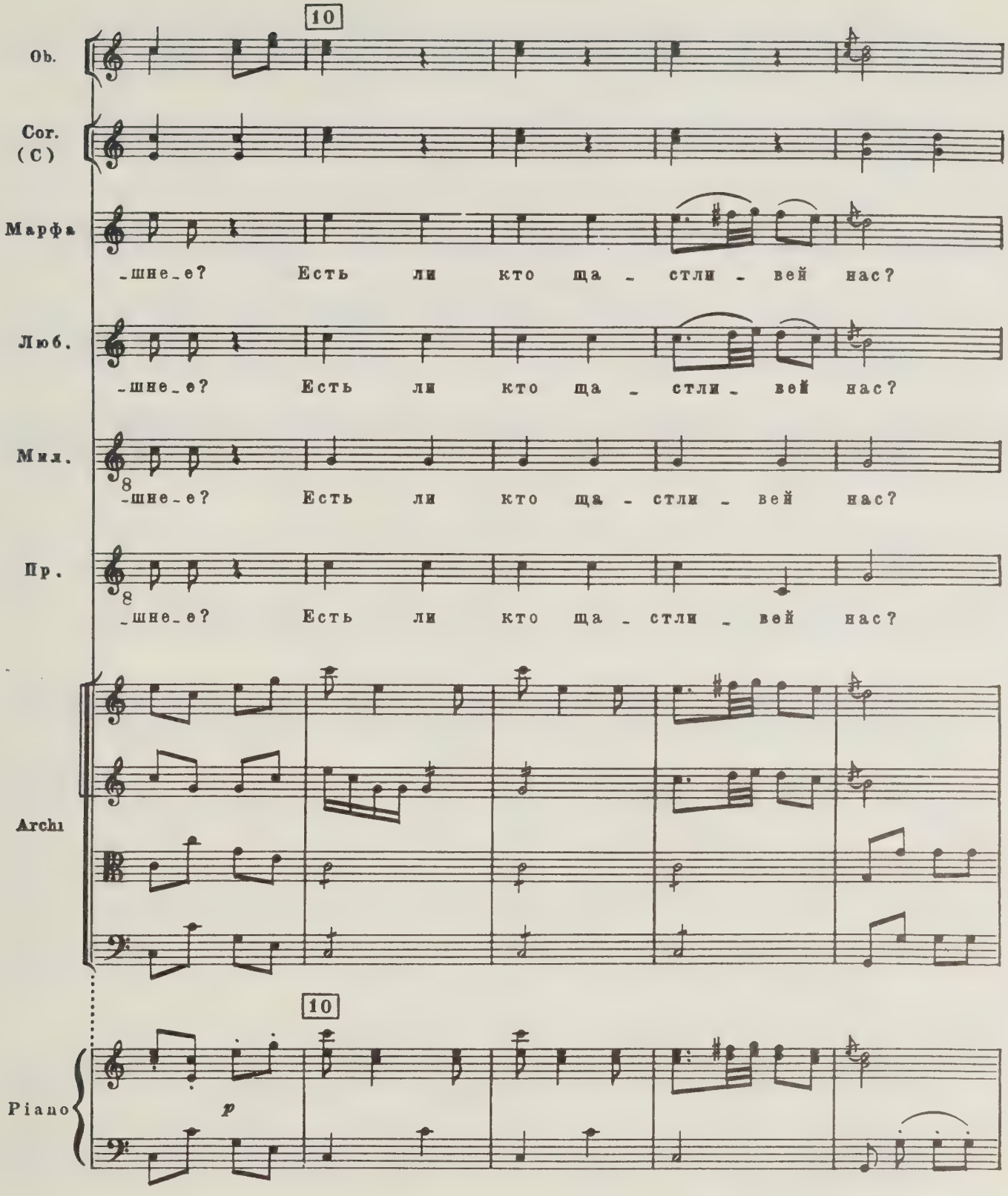
Вместе смеются.

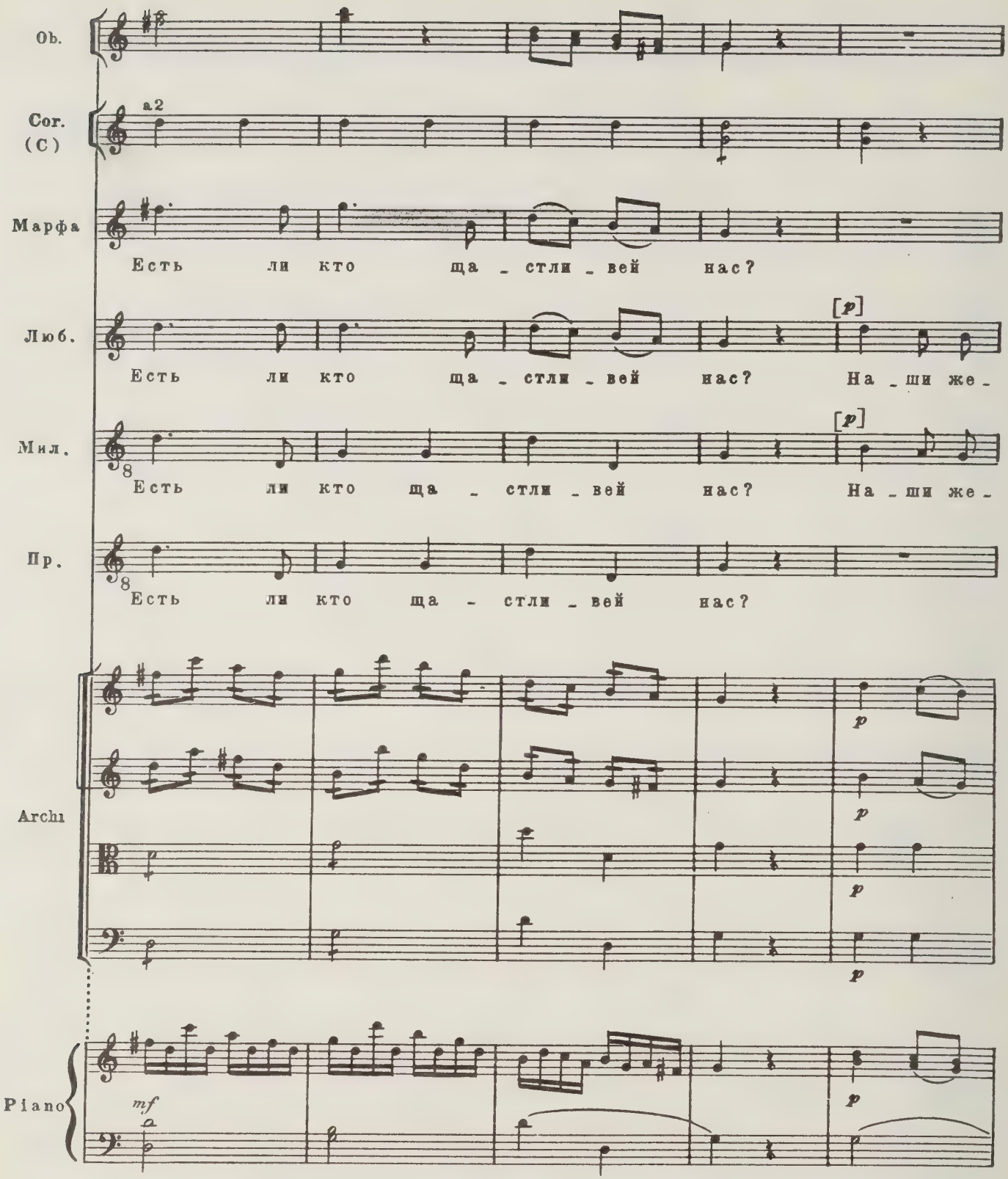
seque subito
[attacca]

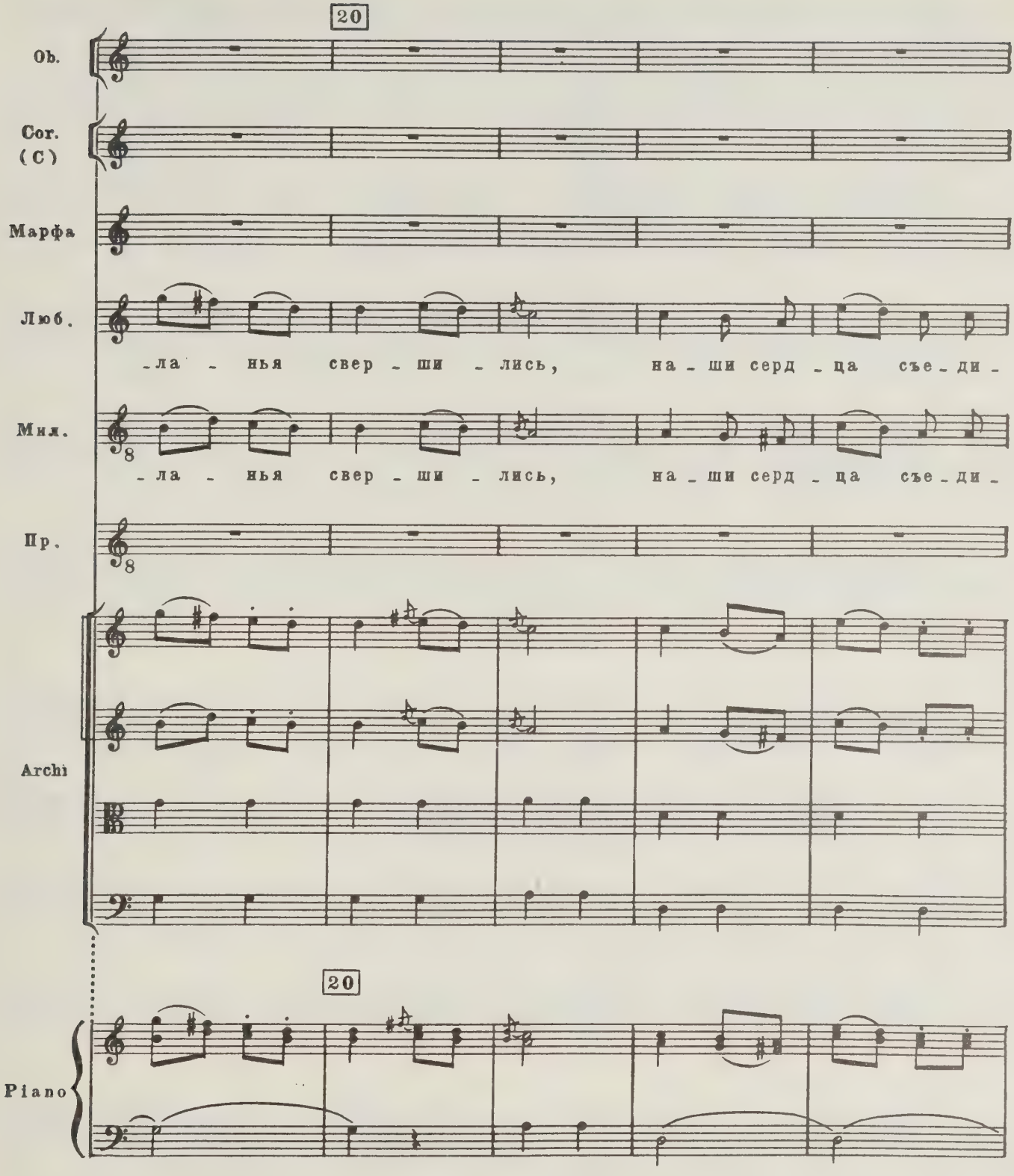
14.[Квартет: Марфа, Любима, Миловид, Пролаз]

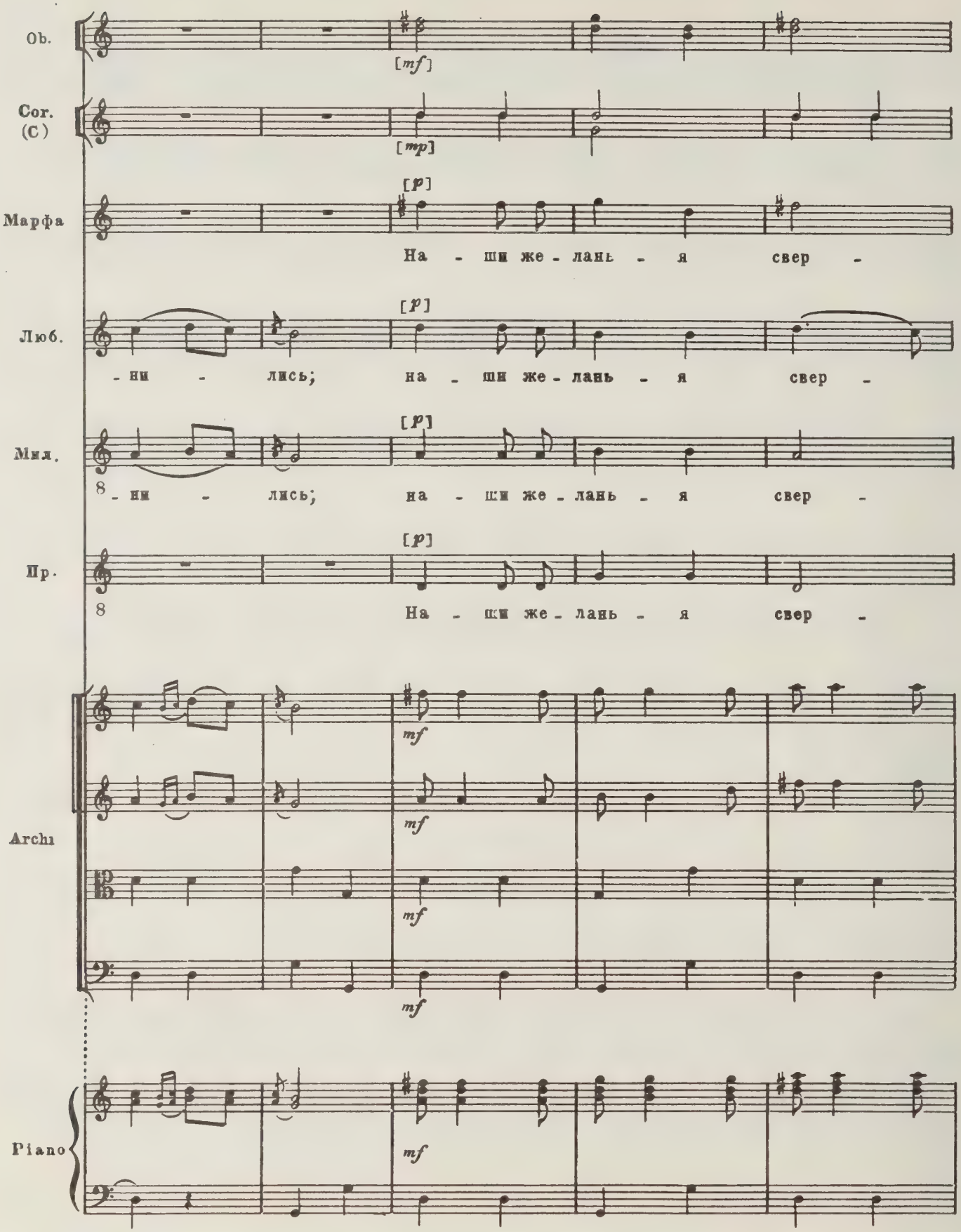


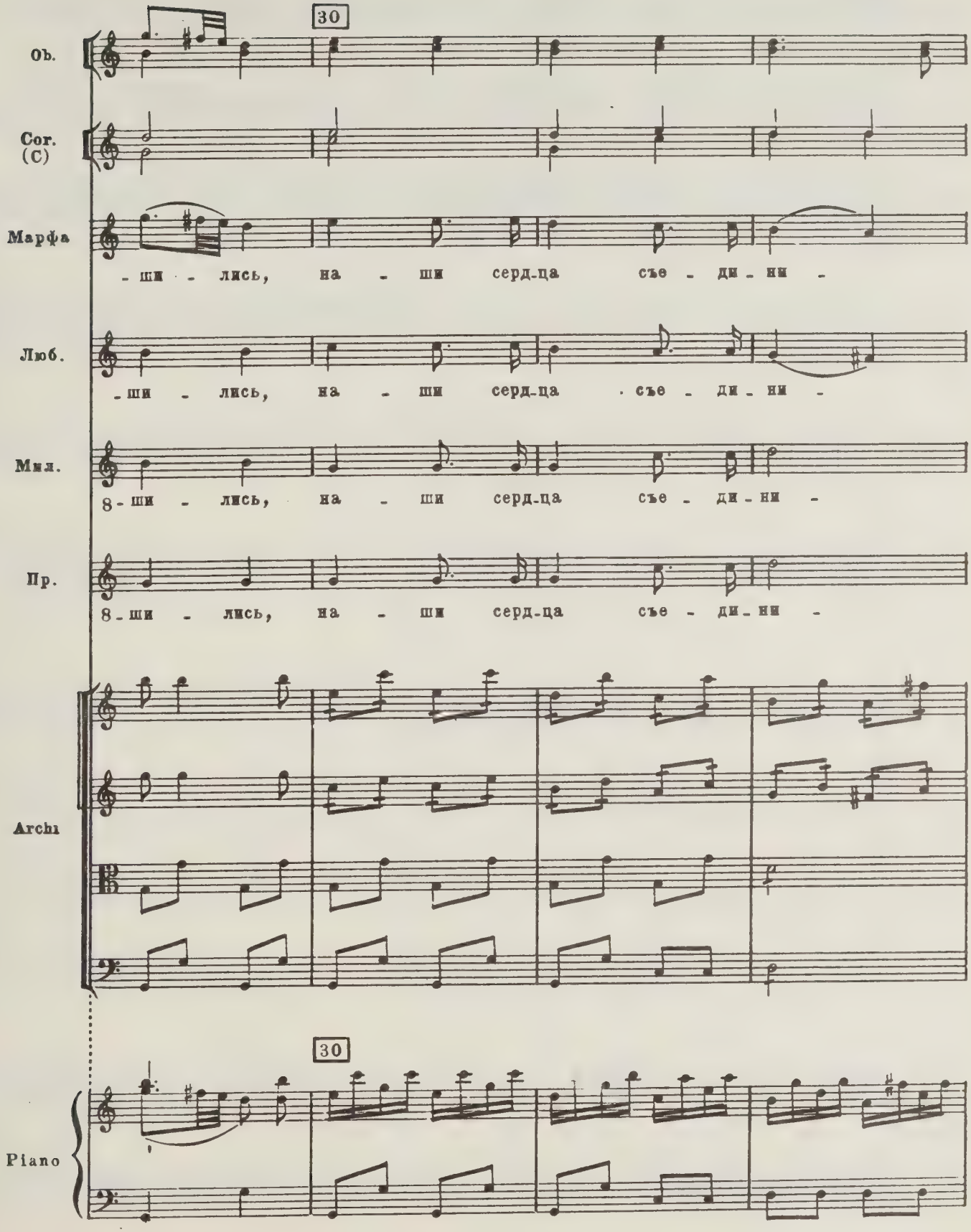

Ob.
Cor. (C)
Марфа
[p]
[mp]
[mf]
_ е? Ха, ха, ха, ха, ха, ха, ха! есть ли кто е _ во сме _
Люб.
_ шне _ е? Ха, ха, ха, ха, ха, ха, ха! есть ли кто е _ во сме _
Мил.
_ шне _ е? Ха, ха, ха, ха, ха, ха, ха! есть ли кто е _ во сме _
Пр.
_ шне _ е? Ха, ха, ха, ха, ха, ха, ха! есть ли кто е _ во сме _
Archi
p
mf
Piano

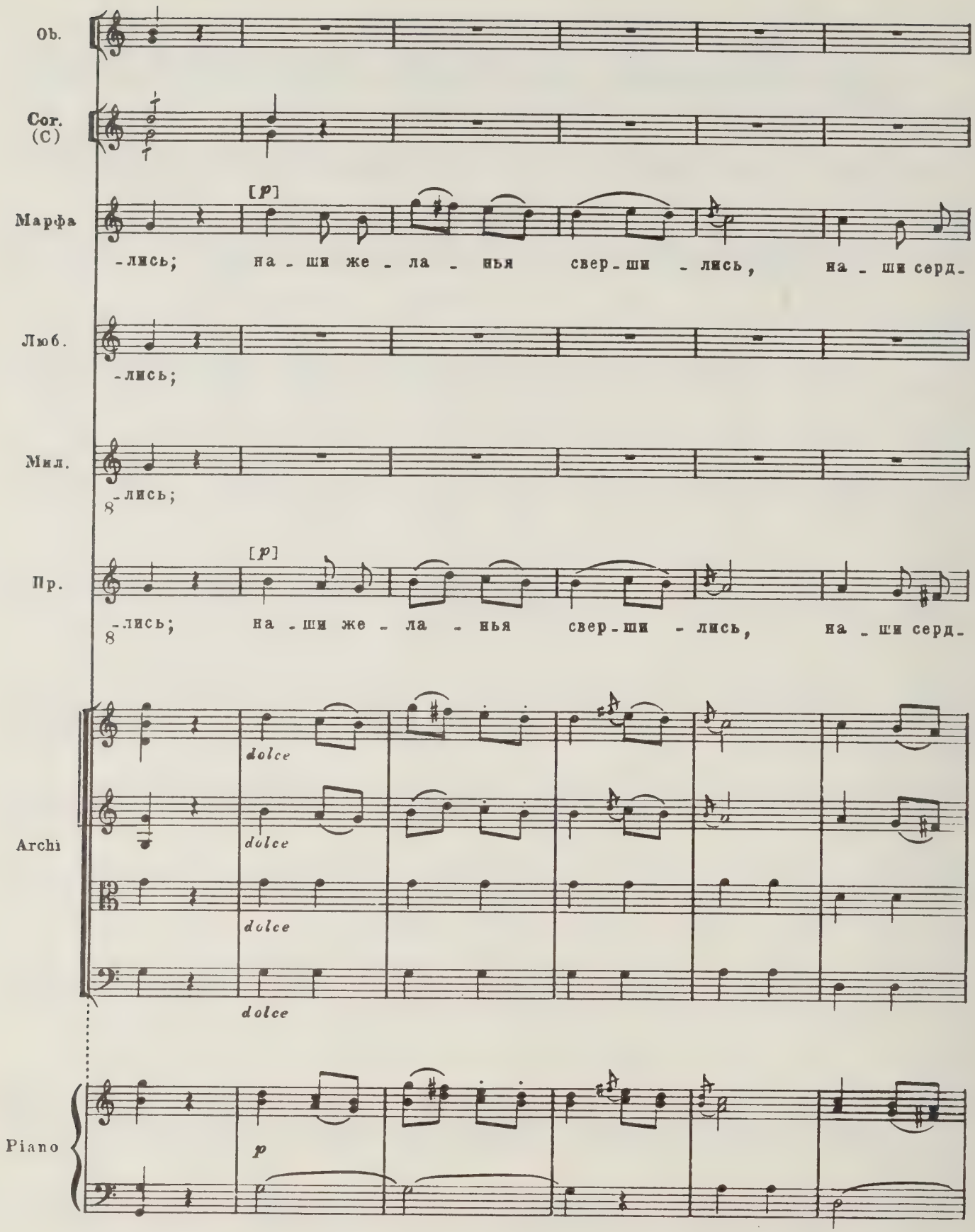

10
Ob.
Cor. (C)
Марфа
-шне-е? Есть ли кто ща - стли - вей нас?
Люб.
-шне-е? Есть ли кто ща - стли - вей нас?
Мил.
-шне-е? Есть ли кто ща - стли - вей нас?
Пр.
-шне-е? Есть ли кто ща - стли - вей нас?
Archi
10
Piano
p

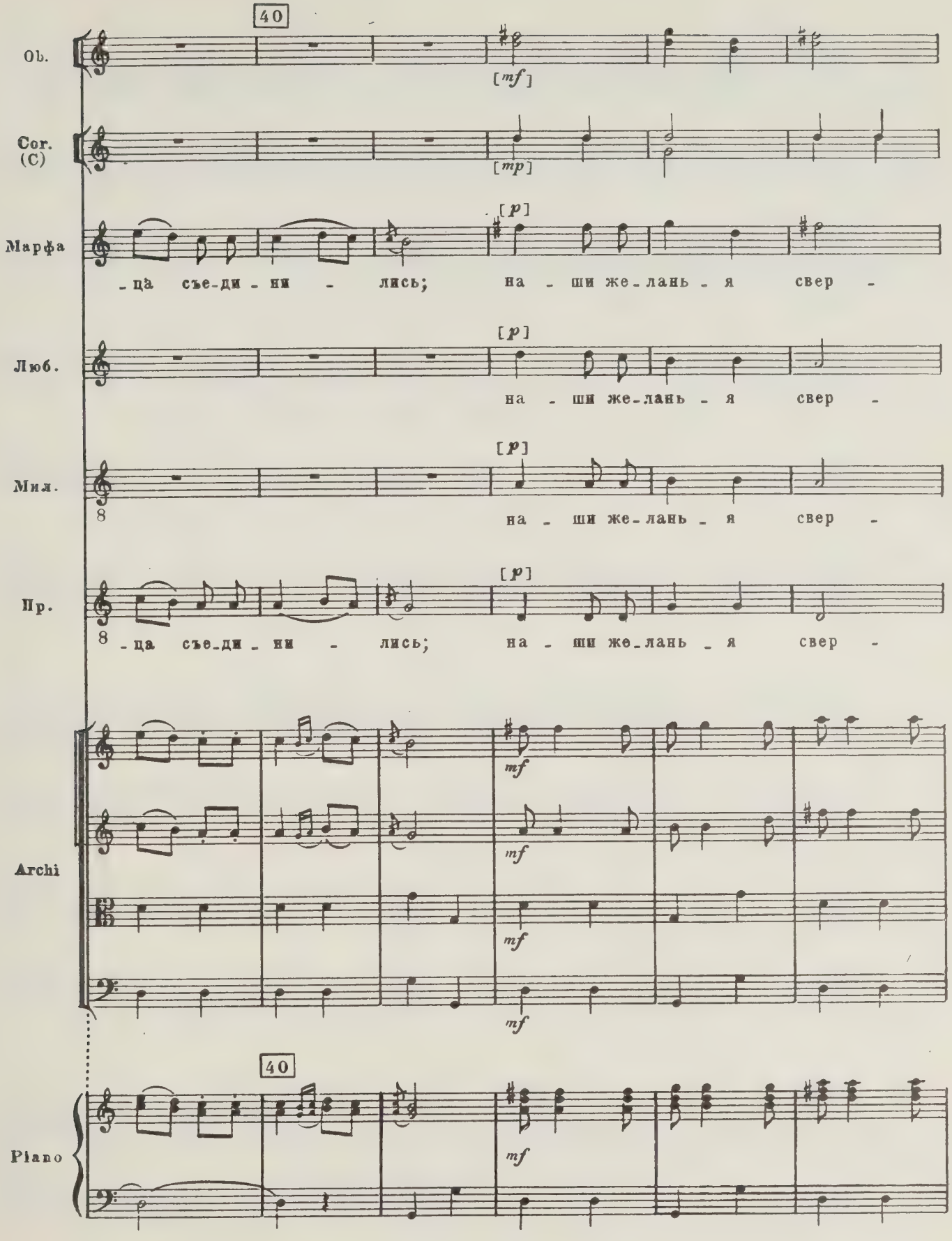

Ob.
Cor. (C)
a2
Марфа
Есть ли кто ща - стли - вей нас?
Люб.
Есть ли кто ща - стли - вей нас? На - ши же -
[p]
Мил.
Есть ли кто ща - стли - вей нас? На - ши же -
Пр.
Есть ли кто ща - стли - вей нас?
Archi
Piano
mf
p

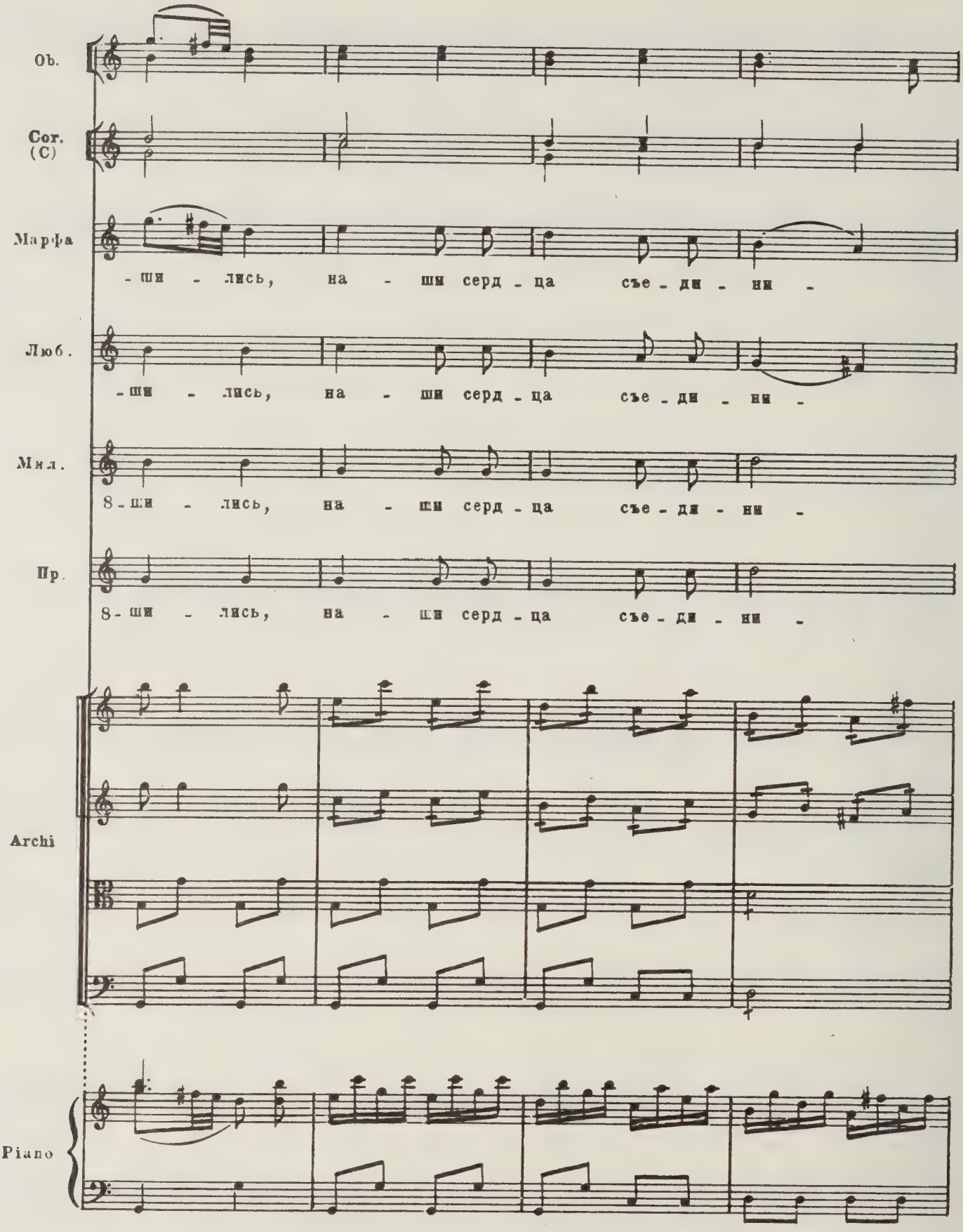

20
Ob.
Cor.
(C)
Марфа
Люб.
-ла - нья свер - ши - лись, на - ши серд - ца съе - ди -
Мия.
-ла - нья свер - ши - лись, на - ши серд - ца съе - ди -
Пр.
Archi
20
Piano

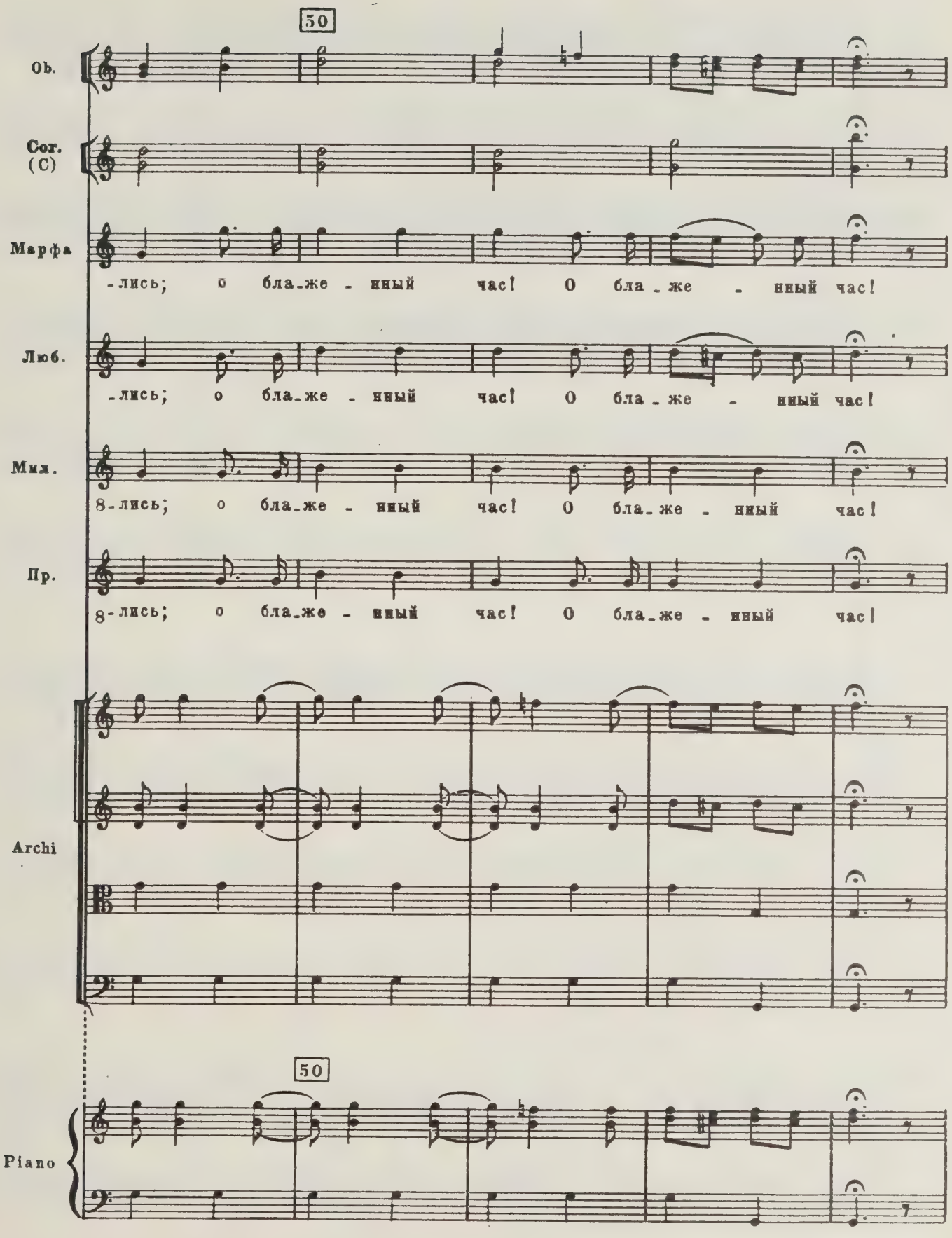

Ob.
[mf]
Cor. (C)
[mp]
Марфа
[p]
На - ши же - лань - я свер -
Люб.
[p]
- ни - лись; на - ши же - лань - я свер -
Мил.
[p]
- ни - лись; на - ши же - лань - я свер -
Пр.
[p]
На - ши же - лань - я свер -
Archi
mf
mf
mf
mf
Piano
mf

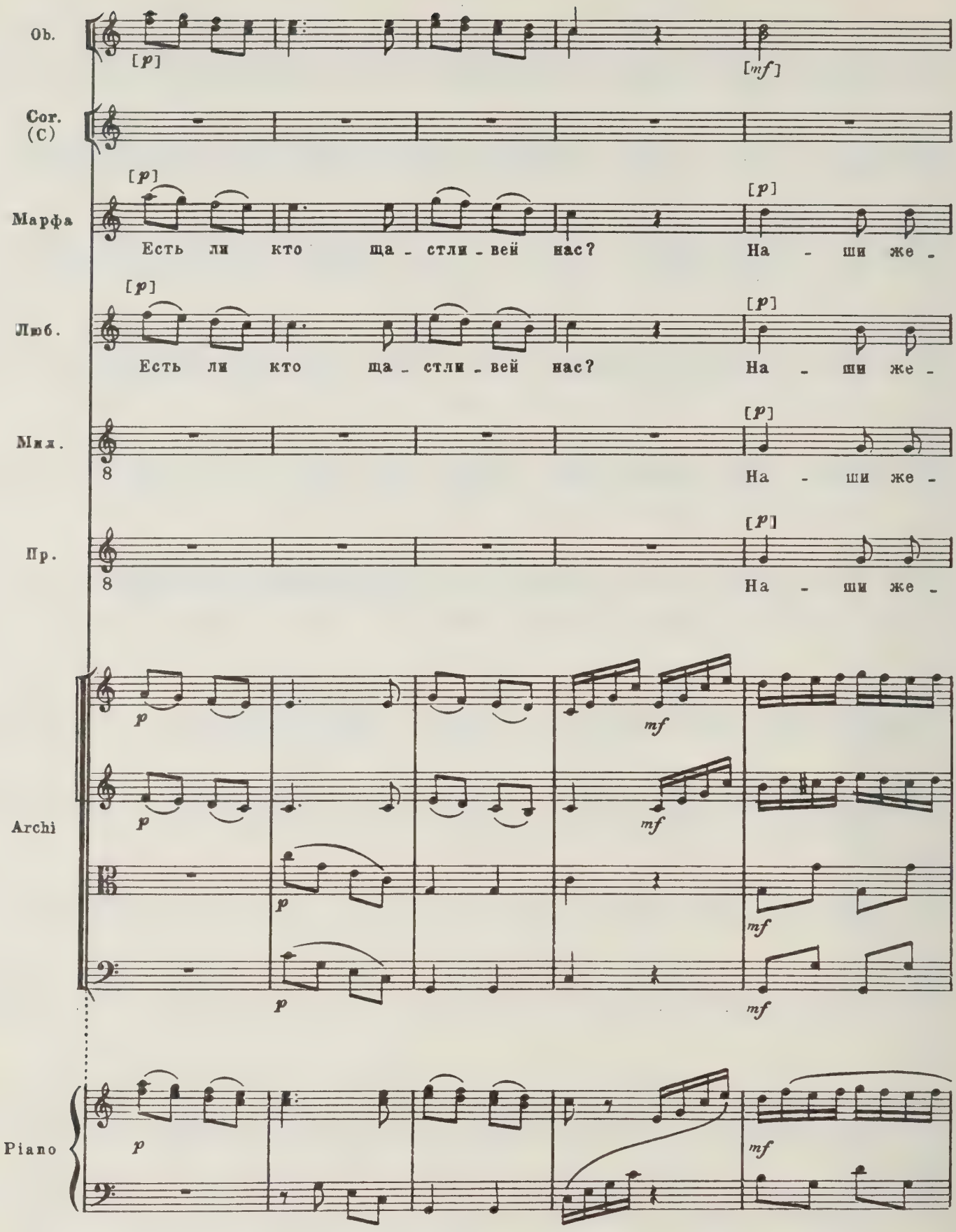

30
Об.
Cor. (C)
Марфа
-ши - лись, на - ши серд-ца съе - ди - ни -
Люб.
-ши - лись, на - ши серд-ца съе - ди - ни -
Мил.
8-ши - лись, на - ши серд-ца съе - ди - ни -
Пр.
8-ши - лись, на - ши серд-ца съе - ди - ни -
Archi
30
Piano

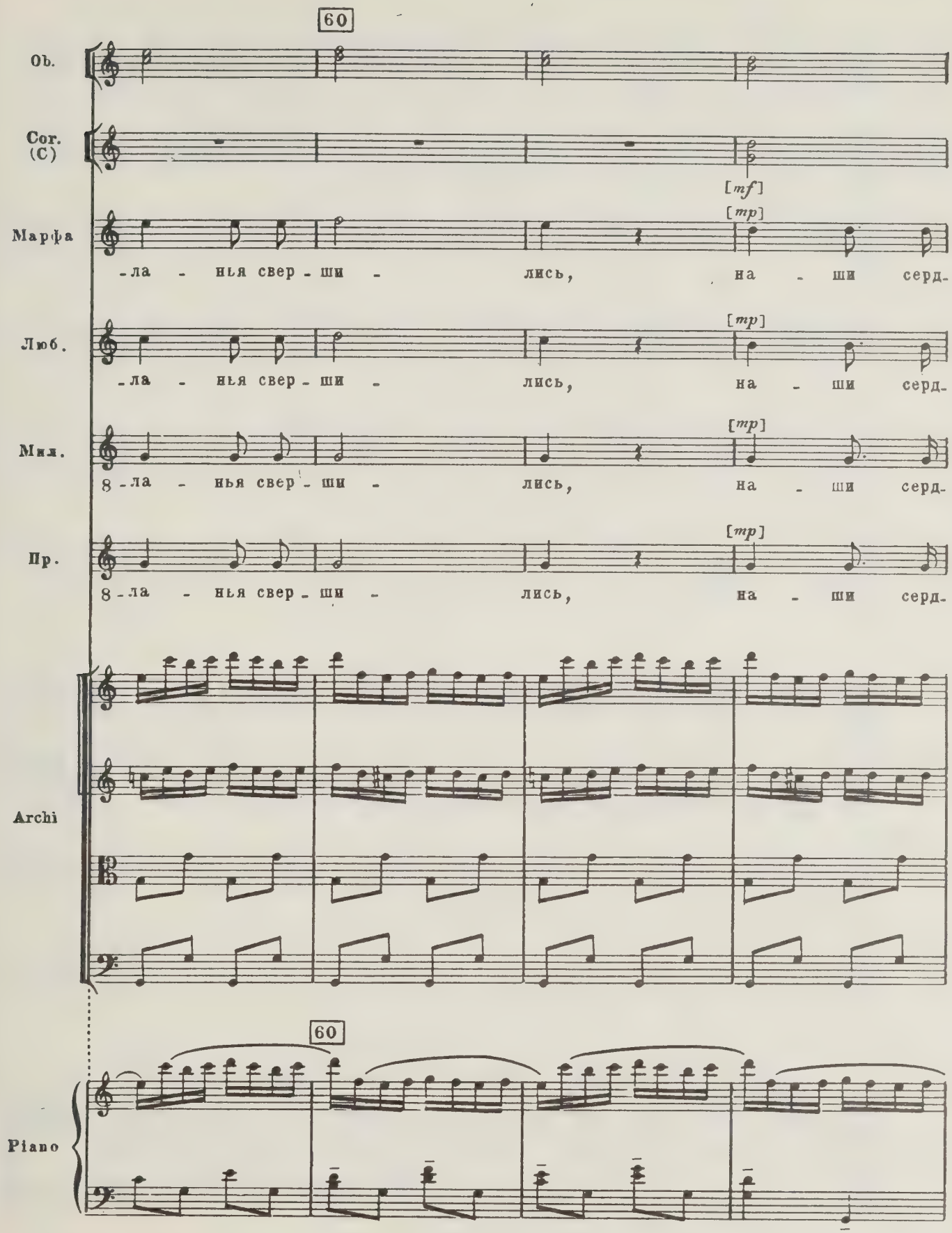

Ob.
Cor. (C)
Марфа
[p]
-лись; на - ши же - ла - нья свер - ши - лись, на - ши серд -
Люб.
-лись;
Мил.
8 -лись;
Пр.
[p]
8 -лись; на - ши же - ла - нья свер - ши - лись, на - ши серд -
Archi
dolce
dolce
dolce
dolce
Piano
p

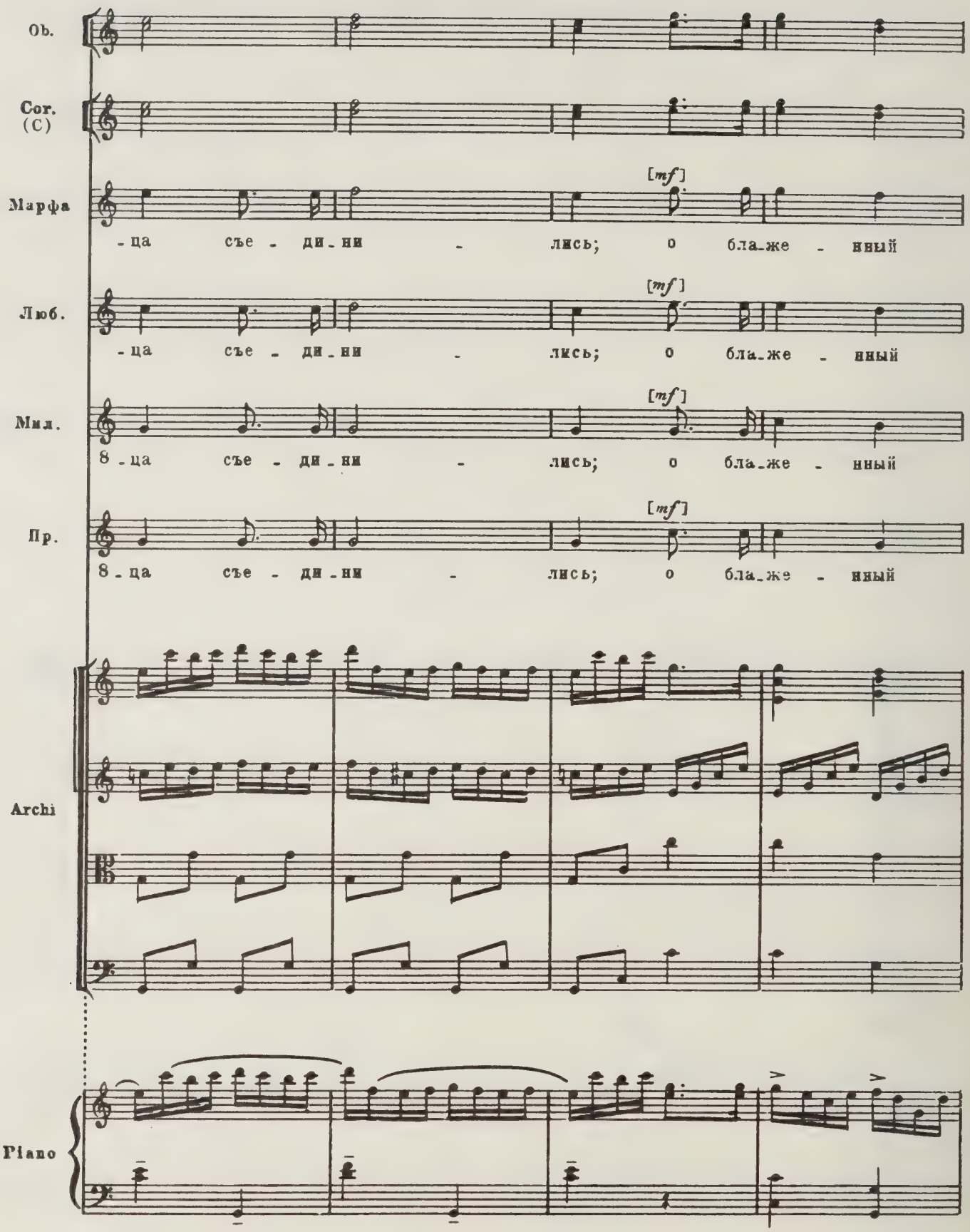

40
Ob.
[mf]
Cor. (C)
[mp]
Марфа
[p]
-ца съе-ди-ни - лись; на - ши же-лань - я свер -
Люб.
[p]
на - ши же-лань - я свер -
Мил.
[p]
на - ши же-лань - я свер -
Пр.
[p]
-ца съе-ди-ни - лись; на - ши же-лань - я свер -
Archi
mf
mf
mf
mf
40
Piano
mf

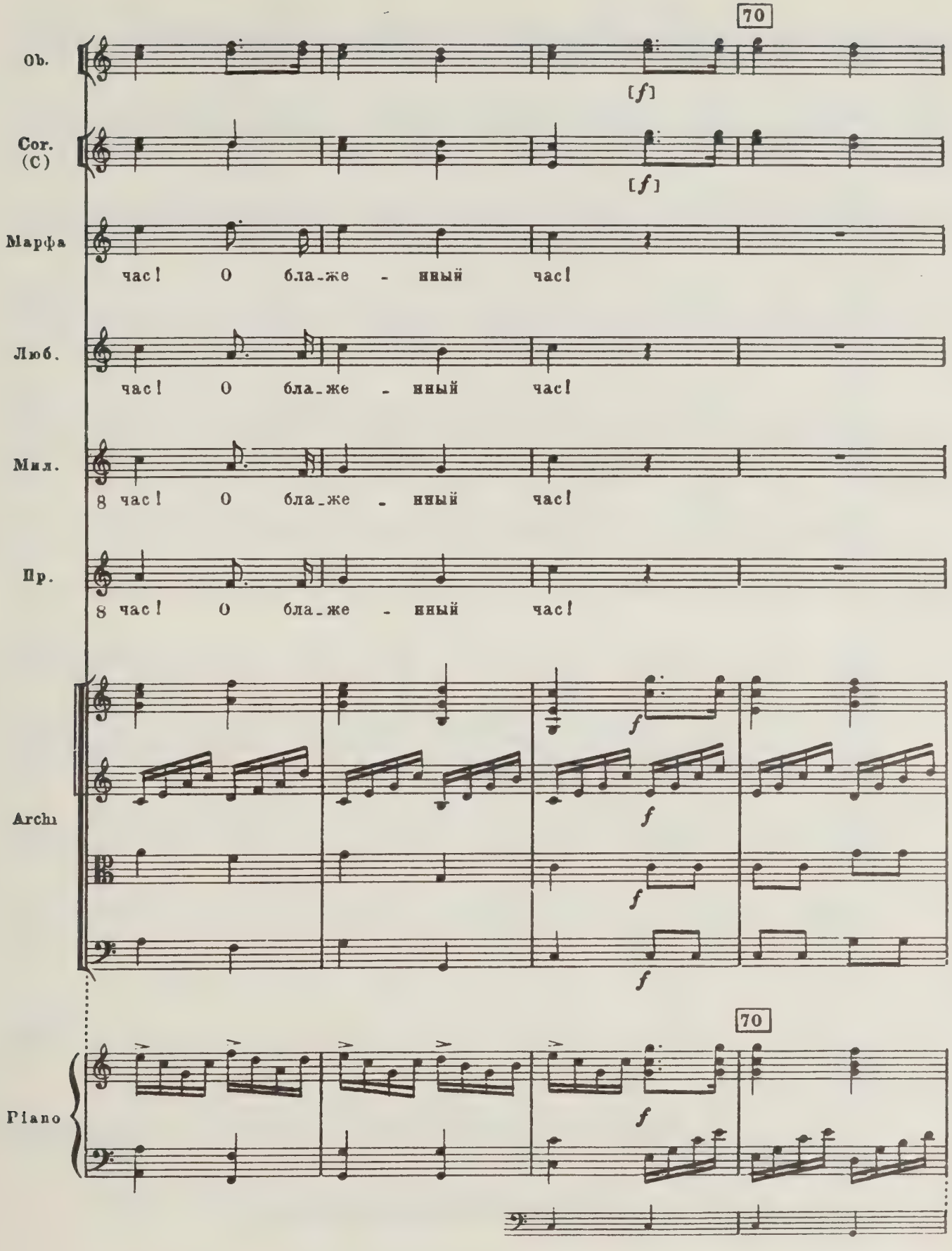

Ob.
Cor. (C)
Марфа
-ши - лись, на - ши серд - ца съе - ди - ни -
Люб.
-ши - лись, на - ши серд - ца съе - ди - ни -
Мил.
8 - ши - лись, на - ши серд - ца съе - ди - ни -
Пр.
8 - ши - лись, на - ши серд - ца съе - ди - ни -
Archi
Piano

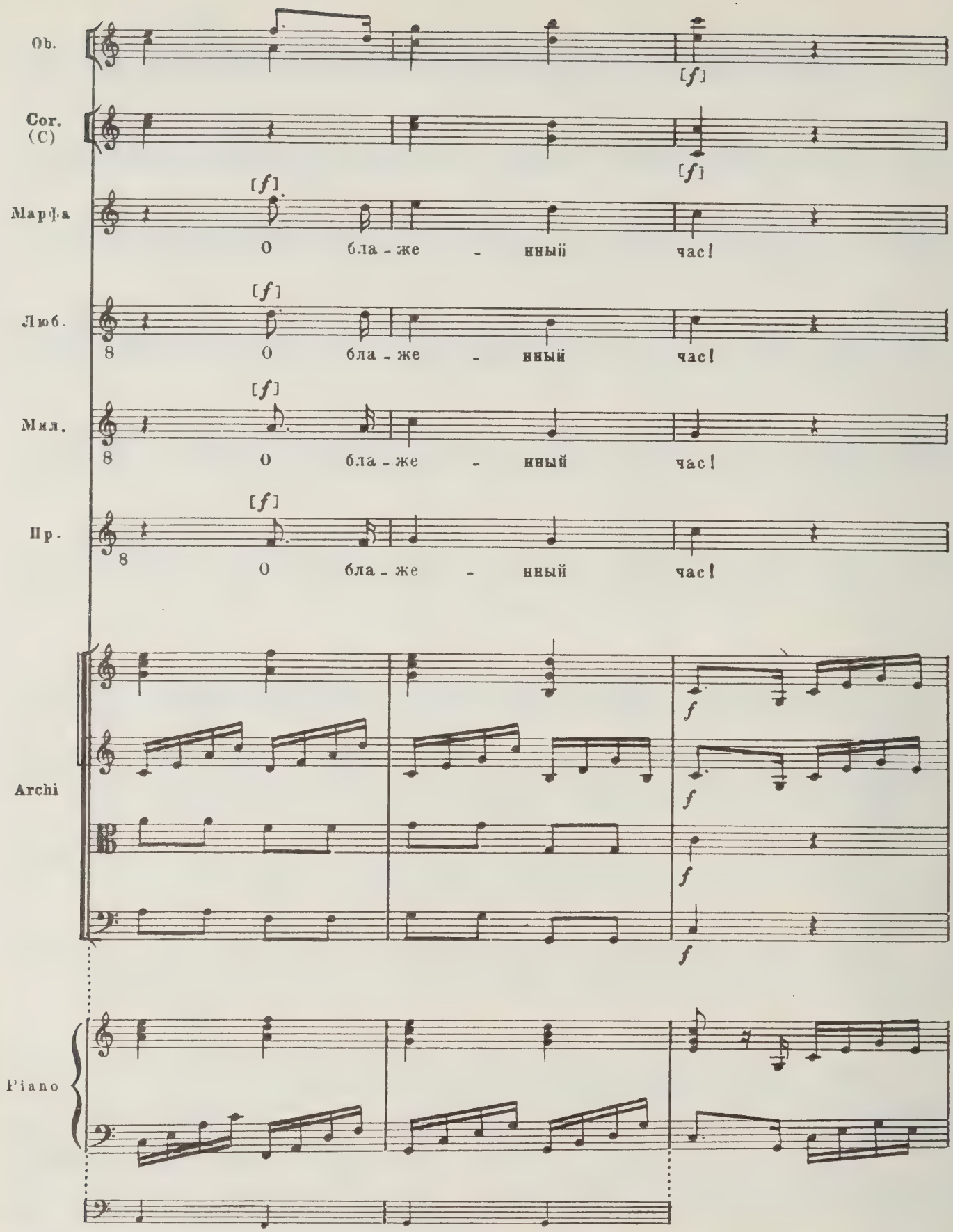

50
Ob.
Cor. (C)
Марфа
-лись; о бла_же - нный час! О бла_же - нный час!
Люб.
-лись; о бла_же - нный час! О бла_же - нный час!
Мия.
8-лись; о бла_же - нный час! О бла_же - нный час!
Пр.
8-лись; о бла_же - нный час! О бла_же - нный час!
Archi
50
Piano

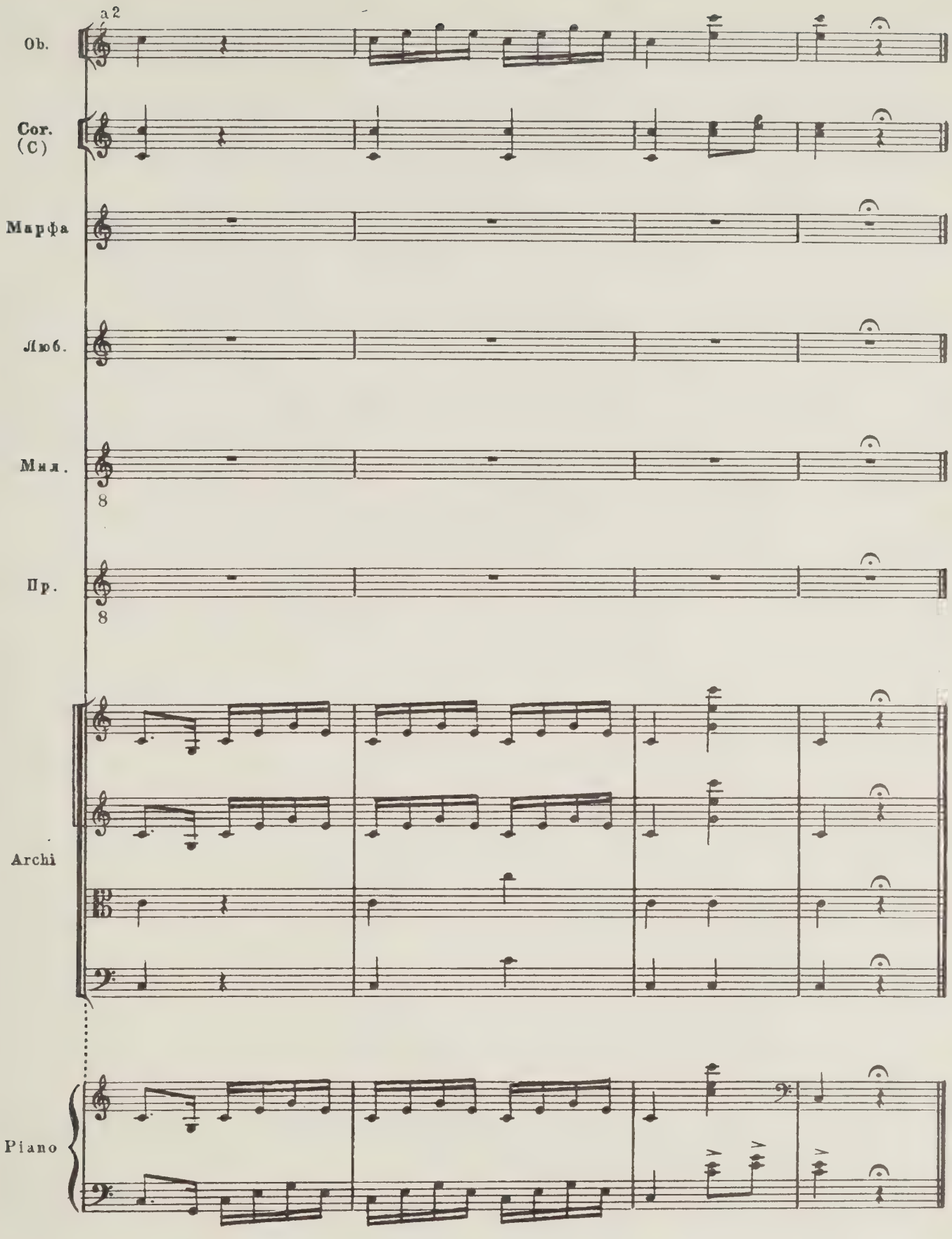

Ob.
Cor. (C)
Марфа
Есть ли кто ща - стли - вей нас?
На - ши же -
Люб.
Есть ли кто ща - стли - вей нас?
На - ши же -
Мих.
На - ши же -
Пр.
На - ши же -
Archi
Piano


60
Ob.
Cor. (C)
[mf]
Марфа
[mp]
-ла - нья свер - ши - лись, на - ши серд-
Люб.
[mp]
-ла - нья свер - ши - лись, на - ши серд-
Мих.
[mp]
8 -ла - нья свер - ши - лись, на - ши серд-
Пр.
[mp]
8 -ла - нья свер - ши - лись, на - ши серд-
Archi
60
Piano


Ob.
Cor. (C)
Марфа
[mf]
-ца съе - ди - ни - лись; о бла_же - нный
Люб.
[mf]
-ца съе - ди - ни - лись; о бла_же - нный
Мил.
[mf]
8 -ца съе - ди - ни - лись; о бла_же - нный
Пр.
[mf]
8 -ца съе - ди - ни - лись; о бла_же - нный
Archi
Piano

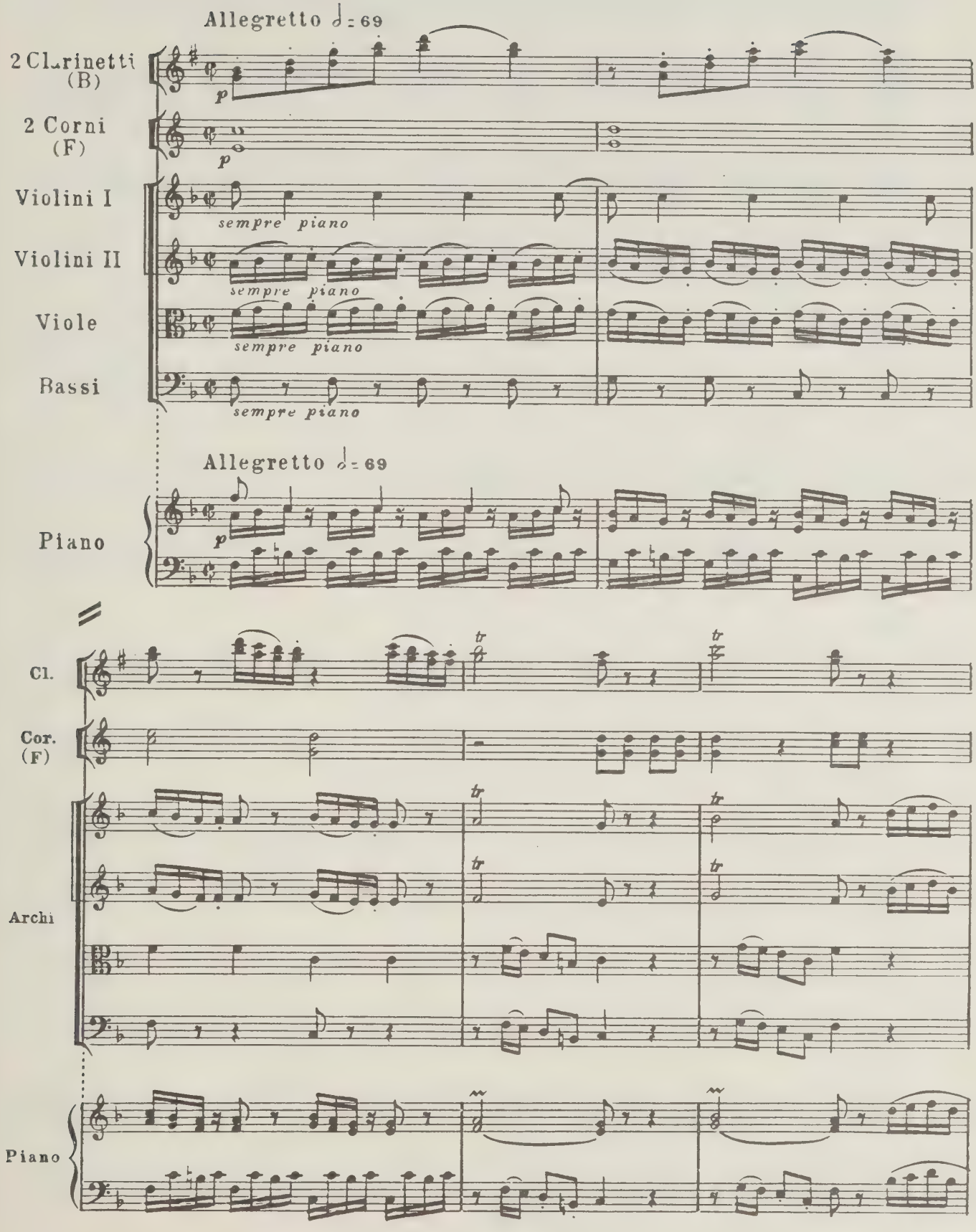

70
Ob.
[f]
Cor. (C)
[f]
Марфа
час! О бла_же - нный час!
Люб.
час! О бла_же - нный час!
Мил.
8 час! О бла_же - нный час!
Пр.
8 час! О бла_же - нный час!
Archi
f
f
f
f
70
Piano
f

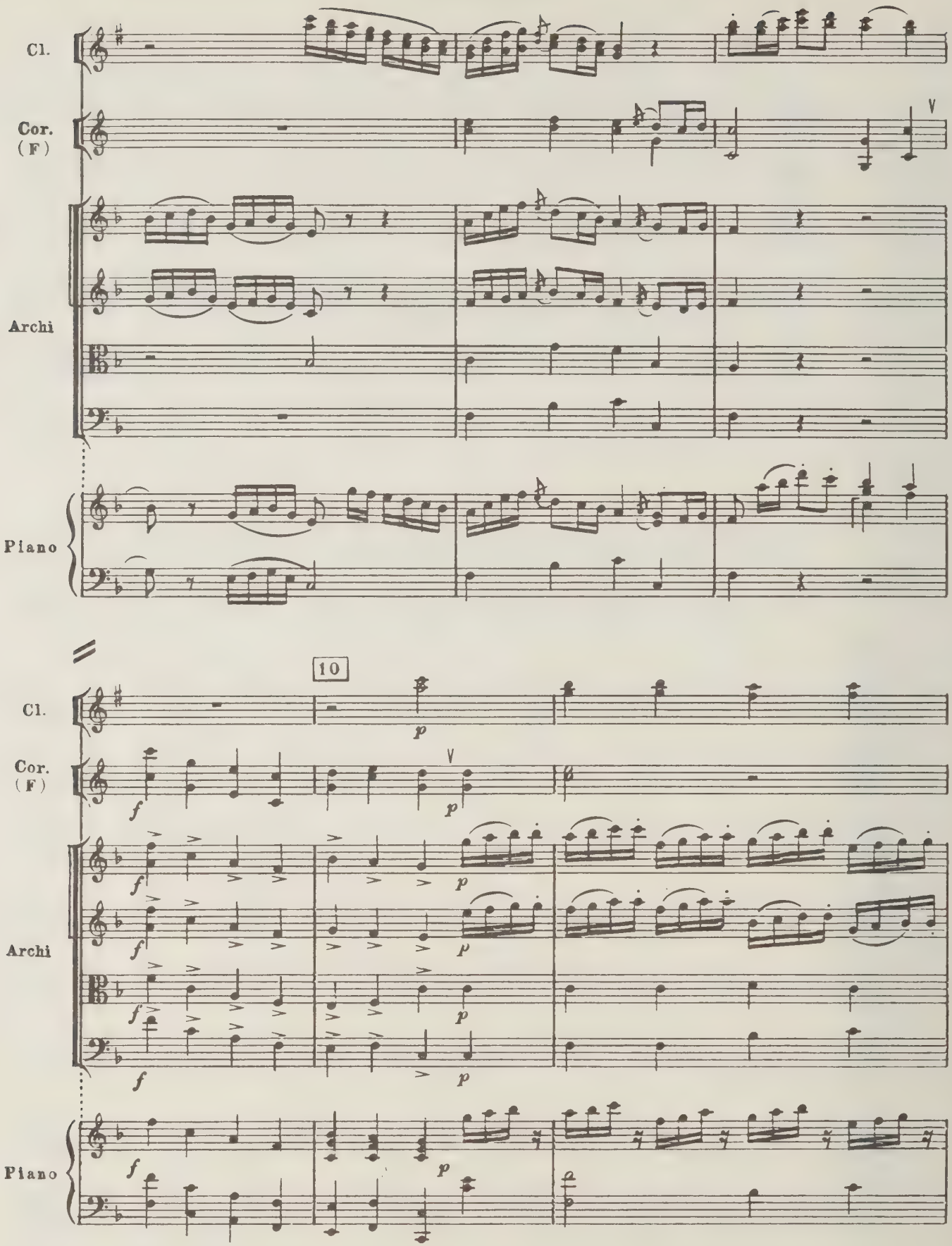

Ob.
Cor. (C)
Марфа
Люб.
Мил.
Пр.
Archi
Piano
[f]
f
О бла - же - нный час!

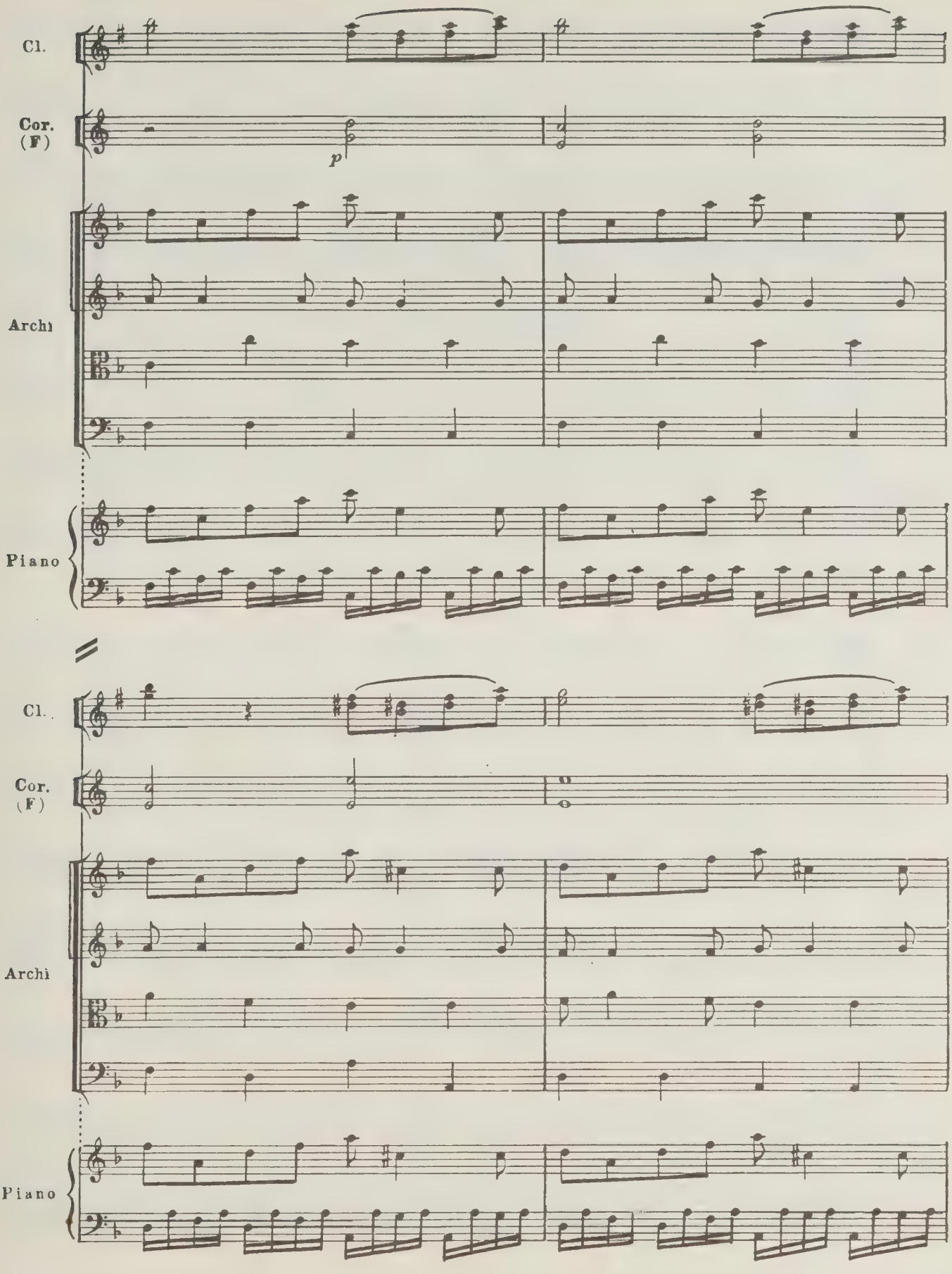

a 2
Ob.
Cor.
(C)
Марфа
Любв.
Мил.
8
Пр.
8
Archi
Piano

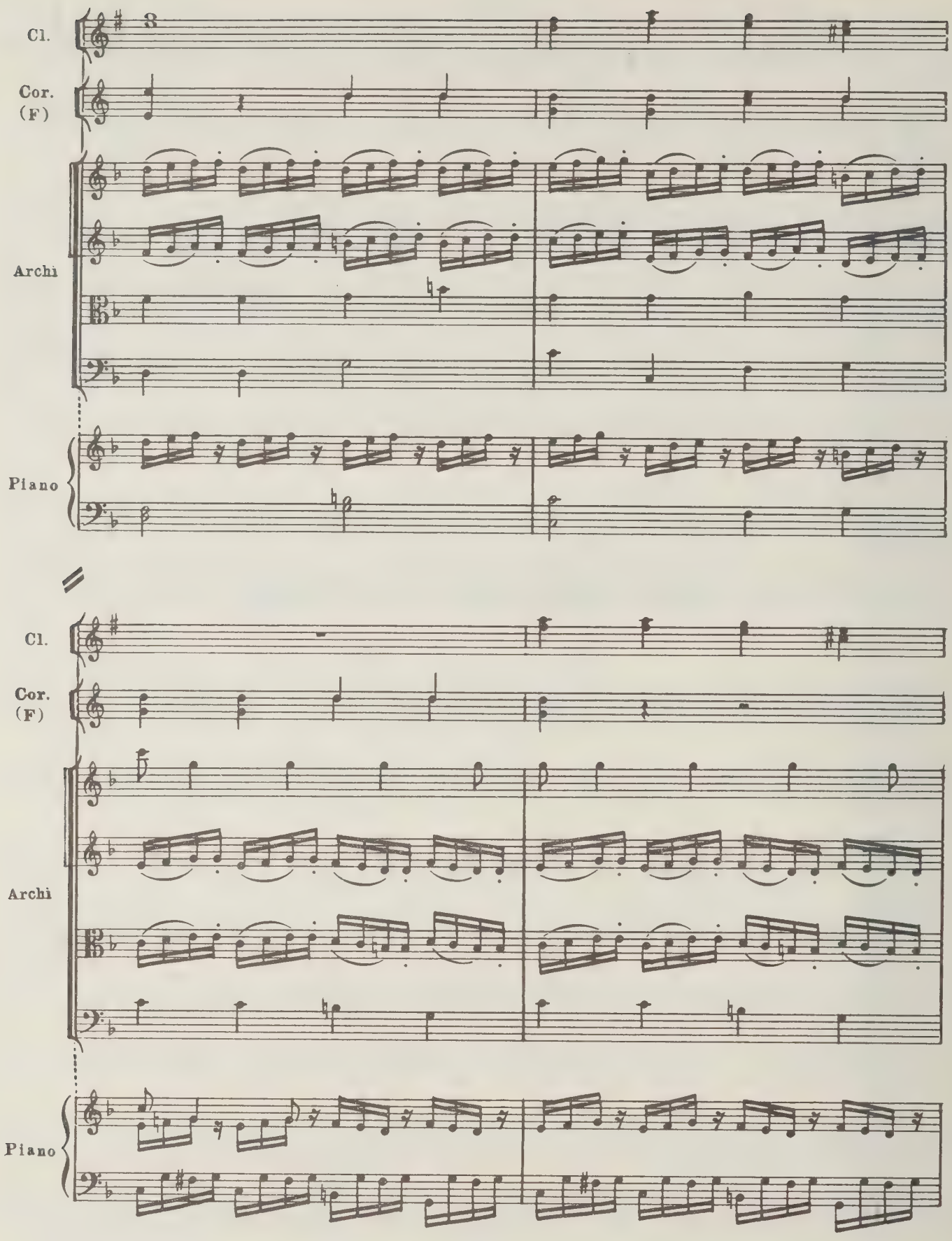
ПРИЛОЖЕНИЕ

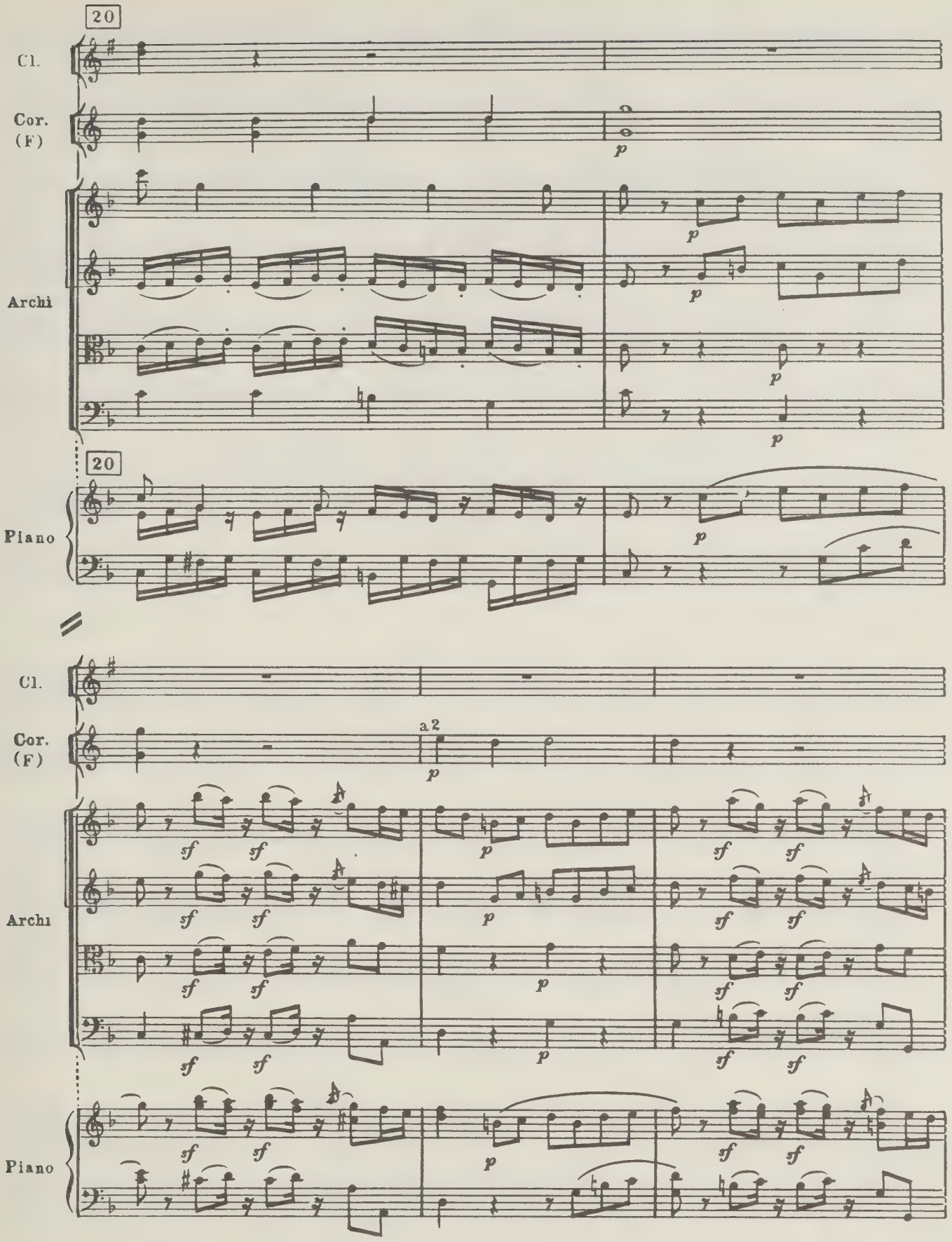
APPENDIX

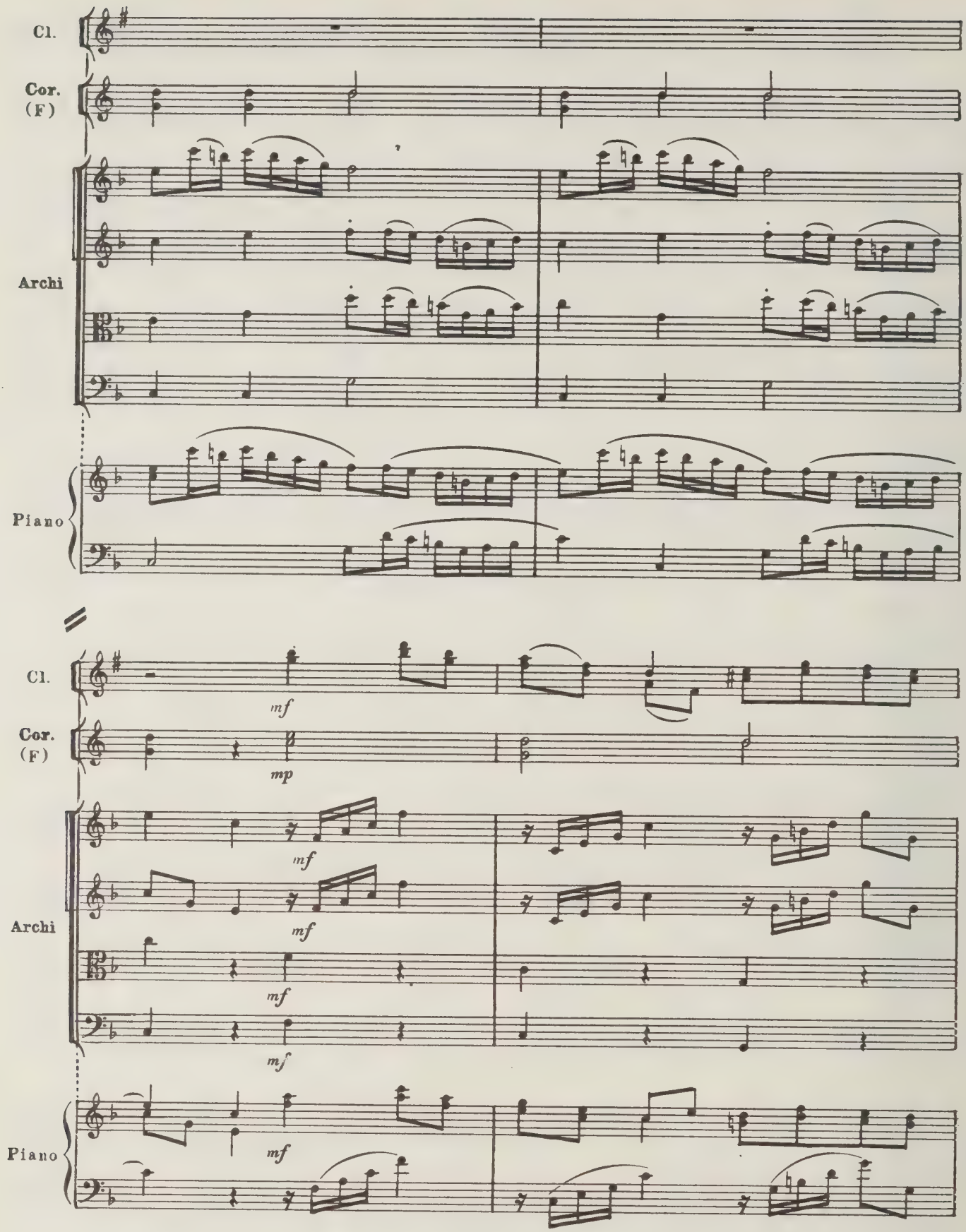

Allegretto ♩= 69
2 Clarinetti (B)
2 Corni (F)
Violini I
Violini II
Viole
Bassi
sempre piano
Allegretto ♩= 69
Piano
Cl.
Cor. (F)
Archi
Piano

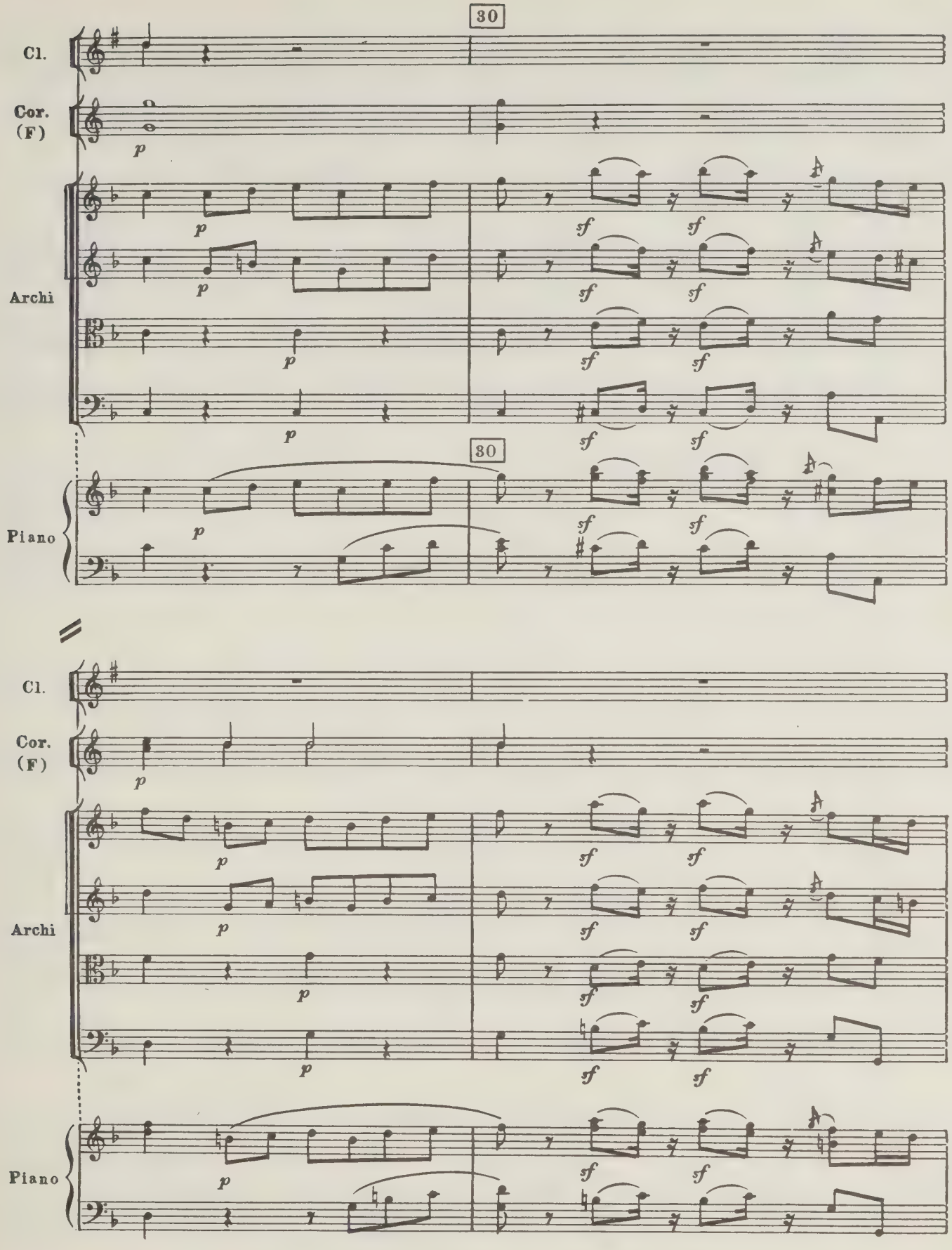

Cl.
Cor.
(F)
Archi
Piano
10
Cl.
Cor.
(F)
Archi
Piano

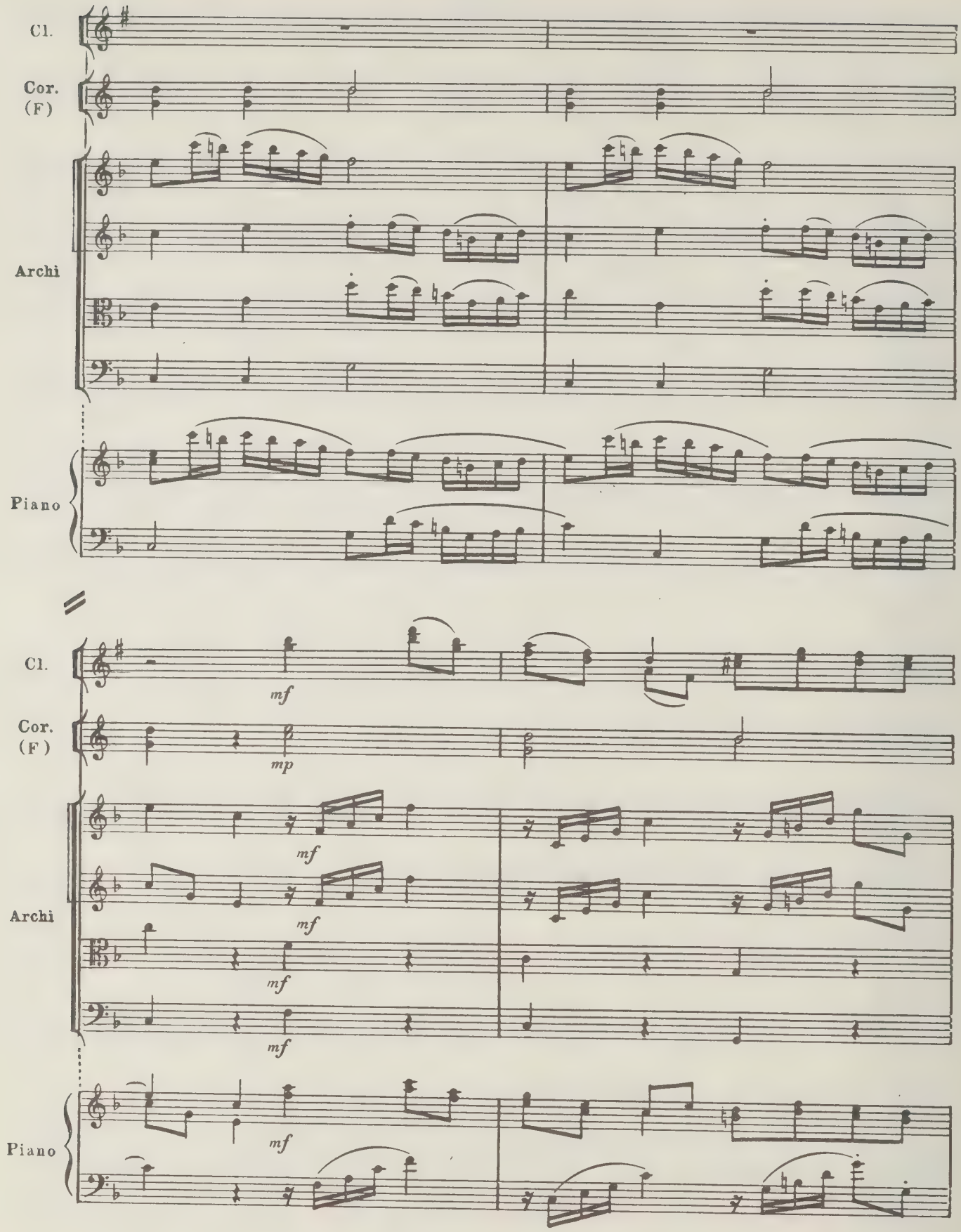

Cl.
Cor. (F)
p
Archi
Piano
Cl.
Cor. (F)
Archi
Piano

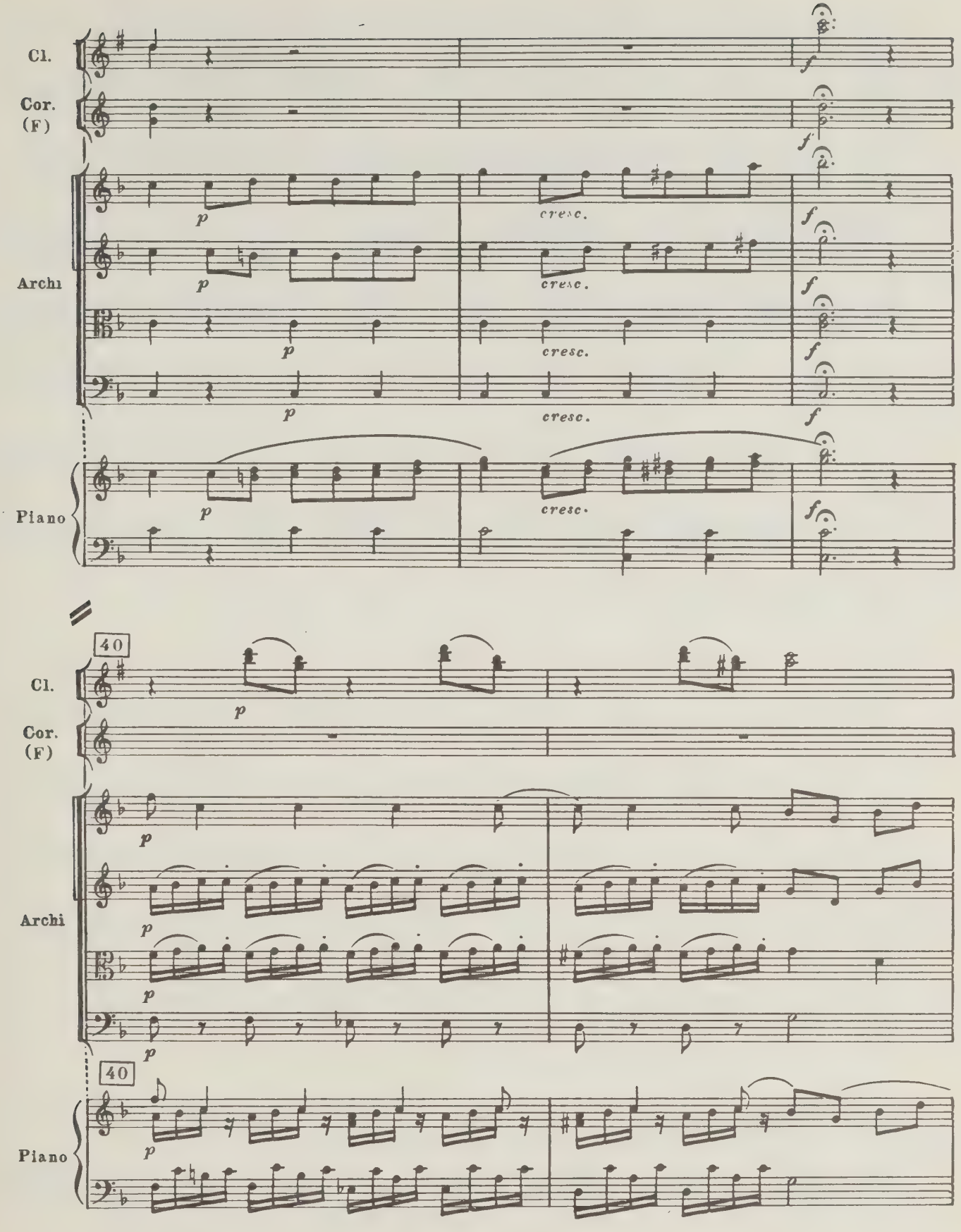

Cl.
Cor. (F)
Archi
Piano
Cl.
Cor. (F)
Archi
Piano

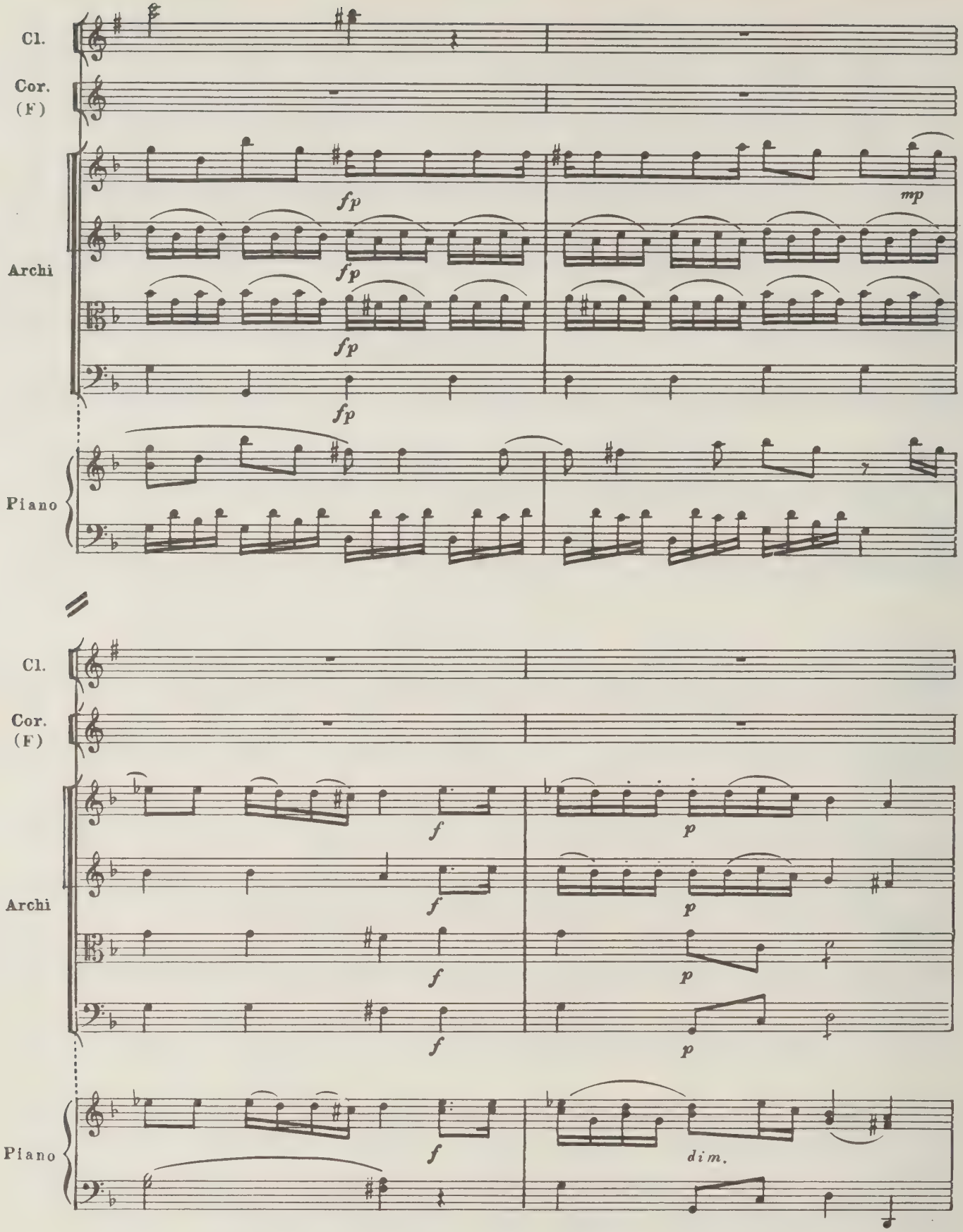

20
Cl.
Cor.
(F)
Archi
Piano
p
20
a 2
sf

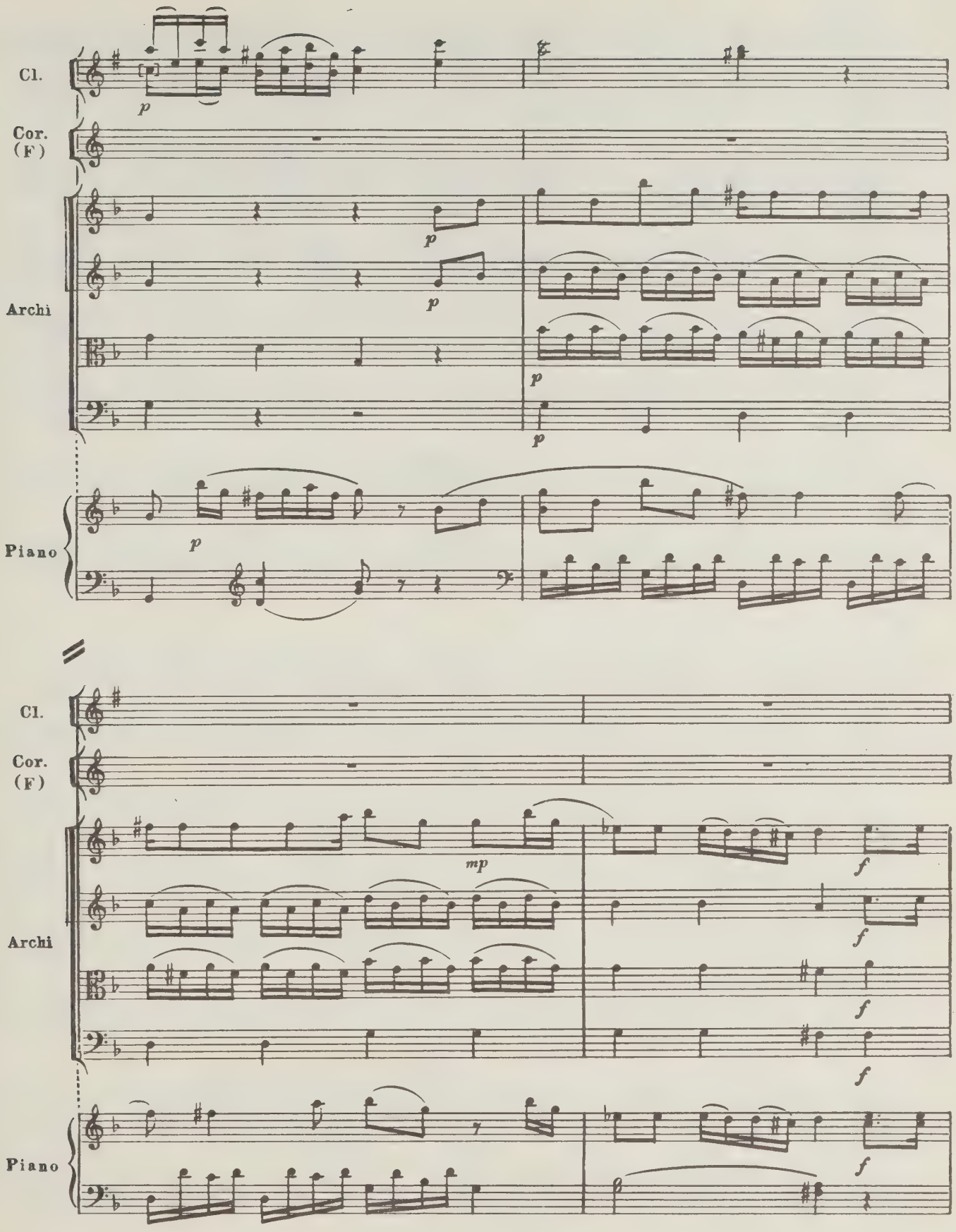

Cl.
Cor. (F)
Archi
Piano
Cl.
Cor. (F)
Archi
Piano
mf
mp
mf
mf
mf
mf

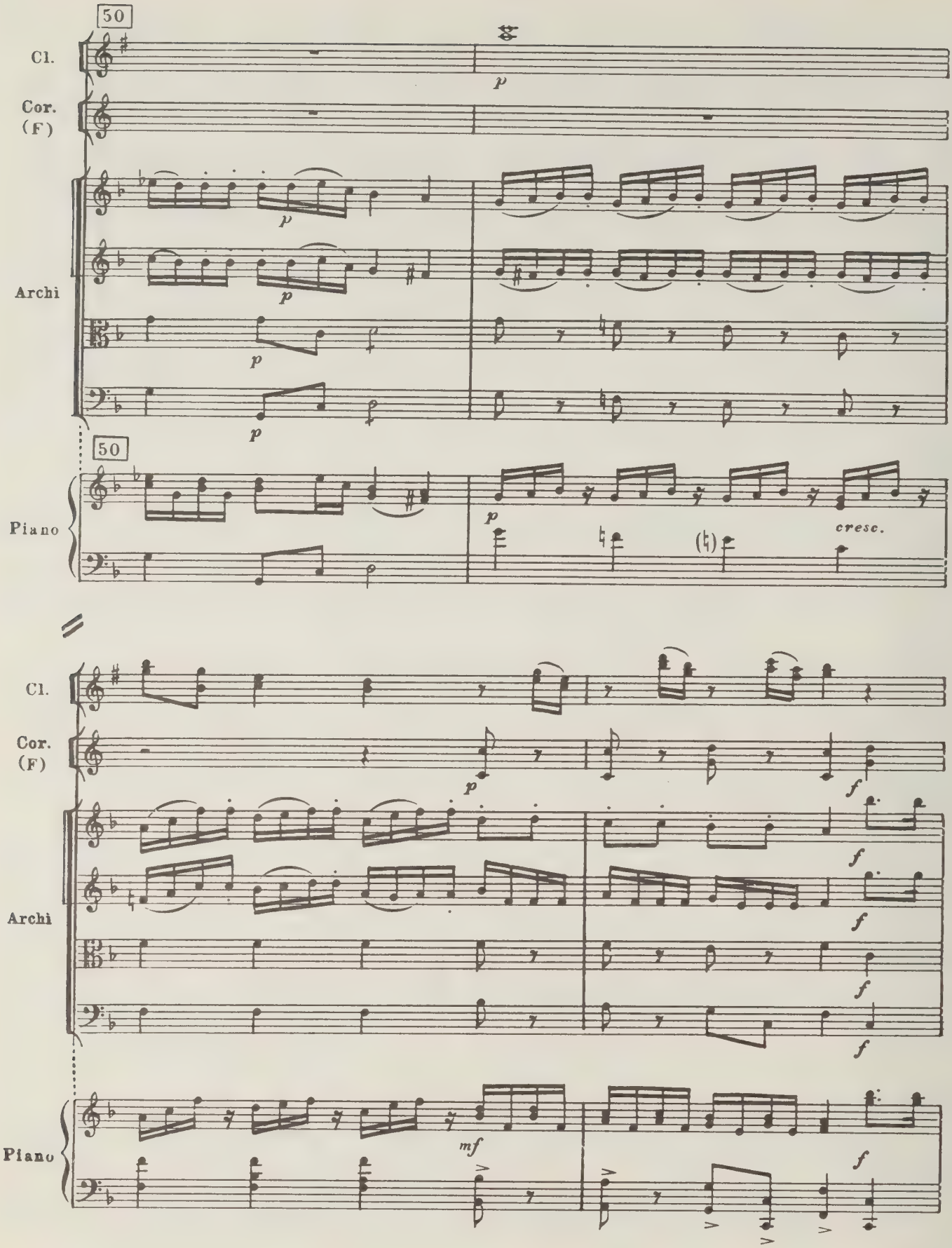

30
Cl.
Cor.
(F)
Archi
Piano
30
Cl.
Cor.
(F)
Archi
Piano

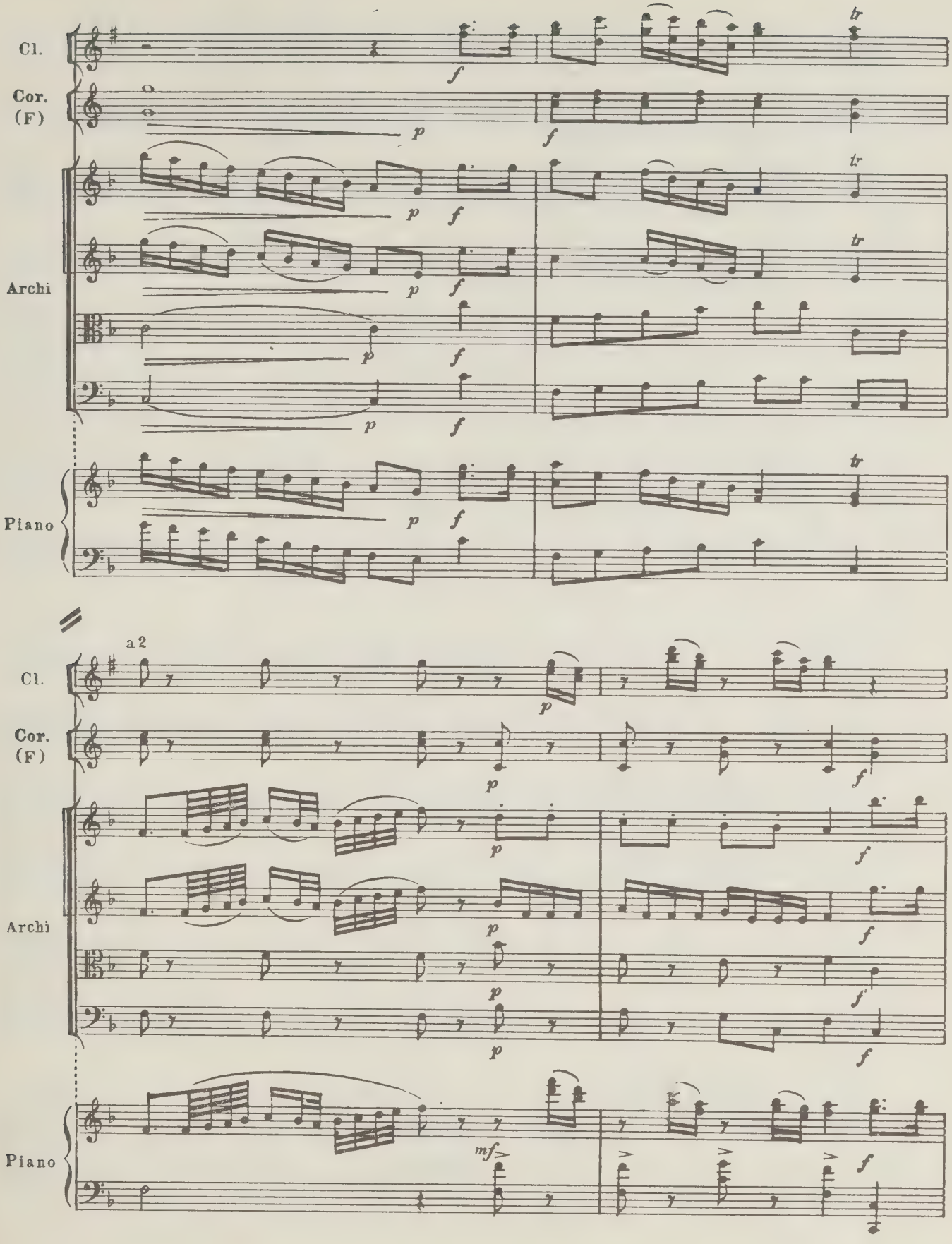

Cl.
Cor. (F)
Archi
Piano
Cl.
Cor. (F)
Archi
Piano
mf
mp
mf
mf
mf
mf
mf

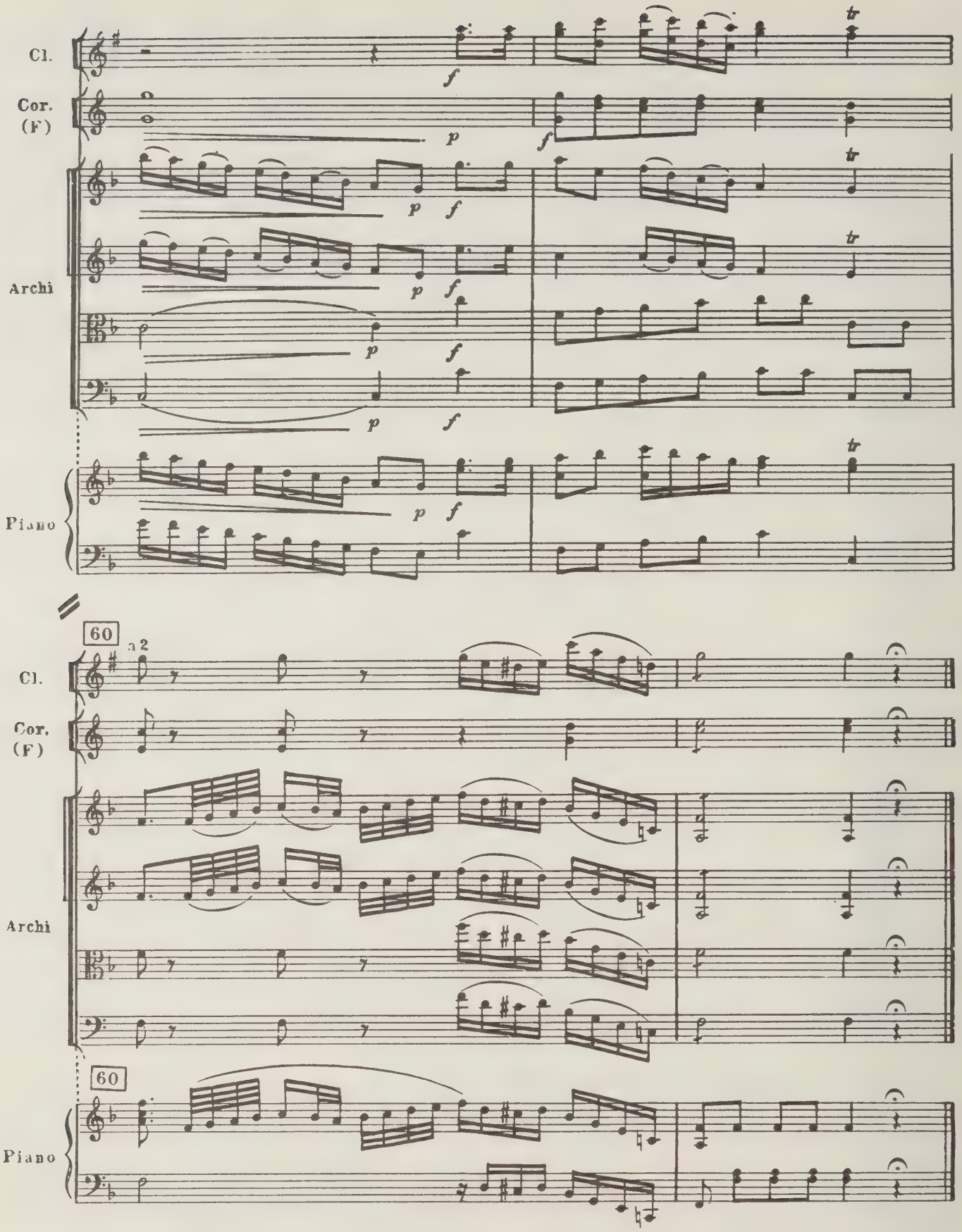

Cl.
Cor. (F)
Archi
Piano
cresc.
40


Cl.
Cor. (F)
Archi
Piano
fp
mp
Cl.
Cor. (F)
Archi
Piano
f
p
dim.


Cl.
Cor. (F)
Archi
Piano
p
mp
f


50
Cl.
Cor.
(F)
Archi
Piano
p
cresc.
mf
f


Cl.
Cor. (F)
Archi
Piano
a2
Cl.
Cor. (F)
Archi
Piano


Cl.
Cor. (F)
Archi
Piano
60
a 2
Cl.
Cor. (F)
Archi
60
Piano

Е. ЛЕВАШЕВ

В. А. ПАШКЕВИЧ И ЕГО ОПЕРА »СКУПОЙ«

YEVGENI LEVASHEV

VASILY PASHKEVICH AND HIS OPERA »THE MISER«

© Издательство «Музыка» 1973 г.

Русская музыкальная культура второй половины XVIII века обязана своим быстрым и пышным расцветом прежде всего опере. Именно с этим жанром связано формирование национальной композиторской школы и ее высшие достижения. В конце семидесятых, затем в восьмидесятые и девяностые годы одна за другой появляются оперы русских композиторов и драматургов с русским текстом, на сюжеты из жизни различных слоев русского общества. Особенно заметным становится рост и увеличение числа музыкальных театров; они возникают и распространяются по всей России: от Одессы до Архангельска, от Петербурга до Иркутска.

Факт бурного развития русской оперы XVIII столетия давно уже общепризнан, однако широкие круги любителей и даже профессиональные музыканты-исполнители могут судить об этом лишь по книгам и статьям и, что называется, верить исследованиям на слово. Рукописи той эпохи доступны лишь очень узкому кругу музыкантов, а печатные издания ограничиваются только одной партитурой: музыкой оперы «Начальное управление Олега», выпущенной в свет «по высочайшему повелению» автора либретто — императрицы Екатерины II [1]. Даже список переложений для фортепиано не может существенно дополнить картину; в XVIII веке мы найдем здесь всего три названия — «Февей», «Горе-богатырь Косометович», «Песнолюбие». И эти произведения напечатаны по воле либреттистов — Екатерины II и ее секретаря А. В. Храповицкого [1]. Лучшие оперные партитуры Пашкевича, Фомина, Бортнянского почти никому не известны, никаких партитур старинных русских опер ни в XIX, ни в XX веке не издавалось [2] и в большинстве случаев мы вынуждены довольствоваться отрывками из хрестоматий, нотными примерами из учебников и научных трудов. Таким образом, предлагаемая публикация — В. А. Пашкевич. «Скупой», комическая опера в одном действии, текст Я. Б. Княжнина. М., 1973 — первый опыт издания русской оперы доглинкинского периода в виде партитуры, с полным текстом и с подстрочным клавираусцугом.

В настоящее время собраны и систематизированы еще далеко не все сведения о жизни и творчестве авторов оперы; мало что известно и о традициях исполнения русских комических опер XVIII века. Поэтому редактирование партитуры и составление клавираусцуга оперы В. А. Пашкевича

Принятые сокращения: ГБЛ — Государственная библиотека СССР им. В. И. Ленина (Москва), ИРЛИ — Институт русской литературы Академии наук СССР (Пушкинский дом) (Ленинград), ЦГИА — Центральный государственный исторический архив СССР (Ленинград), ЦНБ — Центральная нотная библиотека при Государственном академическом театре оперы и балета имени С. М. Кирова (Ленинград).

[1] «Начальное управление Олега», текст и музыка к историческому представлению. Спб., типография Горного училища, 1791.

[1] «Февей». Спб., типография Горного училища, 1789; «Горе-богатырь Косометович». Спб., типография Горного училища, 1789; «Песнолюбие». Спб., типография Горного училища, 1790.

Приведем для сравнения также полный список клавираусцугов русских опер XVIII века, изданных в конце XIX века П. И. Юргенсоном: «Американцы». М., 1893; «Мельник — колдун, обманщик и сват». М., 1894; «Февей». М., 1895; «Начальное управление Олега». М., 1895; «Федул с детьми». М., 1895.

[2] Как известно, «Орфей» Е. Фомина (М., 1953, ред. Б. В. Доброхотова) принадлежит к жанру мелодрамы.

«Скупой» проводилось параллельно с исследованием жизни и творчества авторов оперы, постановкой основных вопросов редактирования произведений старинной русской оперы, изучением традиций и конкретных приемов исполнения оперы в прошлом, в связи с возможностью возобновления этого спектакля в будущем.

I

Авторы оперы «Скупой» были почти ровесниками. Поэт и драматург Яков Борисович Княжнин родился в 1740 году[1]; предполагаемая дата рождения композитора Василия Алексеевича Пашкевича — 1742 год[2]. При всех различиях общественного положения музыканта и литератора, в жизни Пашкевича и Княжнина можно найти немало точек соприкосновения. Оба они учились и работали только в Петербурге, по-видимому, никогда не выезжая за границу. Оба ни в коей мере не относились к числу людей состоятельных, добывали себе средства к жизни службой в государственных учреждениях, преподаванием и творчеством. Вращаясь в течение нескольких десятилетий в сравнительно узком кругу петербургских актеров, музыкантов, литераторов, они, несомненно, знали друг друга, имели много общих знакомых. Достаточно упомянуть хотя бы имя знаменитого русского актера и режиссера Ивана Афанасьевича Дмитревского — близкого друга Я. Б. Княжнина и многолетнего сотрудника В. А. Пашкевича по театру Книппера, а также постановщика всех его последних опер. И композитор, и драматург не могли не замечать, как возрастает интерес русского общества к театральным жанрам. Они были свидетелями все учащающихся спектаклей итальянской оперы, немецкого театра, гастролей французской оперной и драматической труппы. Им были доступны и, вероятно, известны примерно одни и те же произведения западноевропейской поэзии, драматургии и музыки. Комедии Мольера, бытовые комические оперы Филидора («Кузнец», «Сапожник Блез»), новая стилистическая струя, связанная с триумфом «Дезертира» Монсиньи, затем громадный успех в России опер Гретри и комедий Бомарше, работа в Петербурге итальянских корифеев Галуппи, Паизиелло — вот что волновало русскую публику в эпоху Фонвизина и Новикова.

Вполне естественно, что творческие позиции Княжнина и Пашкевича также во многом совпали. И тот, и другой были весьма образованными в своей области людьми. Год за годом они каждодневно оттачивали мастерство, не стеснялись учиться на примере лучших произведений зарубежной культуры, обогащали свою технику приемами итальянской и французской школ и при этом служили интересам именно русского искусства. Придерживаясь в основном норм и принципов классицизма, они не остались чуждыми и новым веяниям — демократическому сентиментализму и первым росткам еще наивного, бытового реализма. Наконец, самой сильной стороной творчества и Пашкевича, и Княжнина явилась их замечательная способность выразительного комедийного обобщения. Словом, судьба будто специально свела два столь подходящих друг другу таланта.

О Княжнине известно не так уж мало. Особенно прояснилась картина его жизни и деятельности в ценных исследованиях советского литературоведа Л. И. Кулаковой. Творческое наследие Я. Б. Княжнина дошло до нас в своей бóльшей части. Нет сведений лишь о самых первых его поэтических опытах, некоторых переводах и об одном из последних произведений — статье с многозначительным названием «Горе моему Отечеству». Далеко не все написанное находится на одном уровне, порой встречаются опусы, несколько недоработанные или слегка растянутые. Но в целом — это очень большой мастер. Комедии, трагедии, басни, поэмы, оперные либретто Княжнина оказали заметное влияние на всех его современников, затем на Крылова, Катенина и даже на молодого Пушкина. Тираноборческую трагедию «Вадим Новгородский», сожженную в 1793 году на костре и запрещенную к прочтению, тем не менее хорошо знали Н. И. Тургенев, А. А. Бестужев, Ф. Н. Глинка, П. А. Вяземский, многие декабристы. В своем творчестве Княжнин особое внимание обращал на естественность разговорных интонаций и часто намеренно пародировал

---

[1] Год рождения Я. Б. Княжнина установлен ленинградским литературоведом Л. И. Кулаковой (см. статью «Жизнь и творчество Я. Б. Княжнина». — В кн.: Княжнин Я. Б. Избр. произведения. Л., 1961, с. 6).

[2] Дата указана в кн.: Рабинович А. С. Русская опера до Глинки. М., 1948, с. 62, примеч. 2.

вычурную помпезность «высокого штиля». Он сделал очень большой шаг вперед для облегчения русского литературного языка, удаления из него немецких грамматических конструкций. Несомненно заслуживают внимания такие его сочинения, как например, стихотворение «Ты и Вы» (подражание Вольтеру), сказки и басни «Мор зверей», «Судья и вор», «Попугай» и многие другие произведения чисто литературных, нетеатральных жанров. Однако наибольший интерес для нас представляет все, что связано у Княжнина с музыкальным театром. Это мелодрама «Орфей», ставшая с музыкой Фомина самым выдающимся явлением русской музыкальной культуры XVIII века, это трагедия «Владисан», вдохновившая О. А. Козловского на создание замечательной музыки, это, наконец, три его комические оперы — «Несчастье от кареты», «Скупой» и «Сбитенщик», — имевшие долгую и устойчивую популярность.

Хотя воззрения историков на творчество Княжнина в XIX веке несколько раз кардинально менялись, тщательное изучение архивных материалов и печатных изданий дало возможность советским исследователям сделать вывод о принадлежности поэта-драматурга к крайне левому крылу русской освободительной мысли [1].

К Василию Алексеевичу Пашкевичу историческая наука оказалась менее благосклонной. От XVIII века до нашего времени дошло очень незначительное количество сведений, связанных с жизнью и творчеством этого композитора: исчезли все документы, характеризующие деятельность Пашкевича в Придворной капелле, не сохранились ноты его духовных концертов, мы не имеем никаких данных, чтобы говорить о его танцевально-бытовой музыке, хотя композитор играл всю жизнь в специальном «бальном оркестре», потеряна партитура оперы «Тунисский паша». Нам не известно, как выглядел Пашкевич, нет ни портрета, ни каких-либо описаний его внешности. Даже нотные рукописи и архивные материалы, которыми располагают наши хранилища, не изучены в должной степени. И фигура Пашкевича — старейшего русского оперного композитора — не получила еще достаточного освещения.

Между тем, Пашкевич не только был первоклассным композитором, автором по крайней мере семи опер, но он также вел преподавательскую работу, служил одновременно скрипачом и певцом, выступал на сцене как актер, дирижировал придворным оркестром и руководил музыкальной частью одного из первых в России публичных театров. Он сотрудничал со многими замечательными деятелями русского искусства — скрипачом и композитором Хандошкиным, художником-декоратором Гонзаго, составителем сборника народных песен И. Прачем, поэтом Державиным. Пашкевич успешно конкурировал с крупными зарубежными композиторами Сарти, Мартином-и-Солером, которые находились тогда в Петербурге и служили при дворе. Как мы видим, талант весьма многогранный и во многом типичный для России эпохи просветительства. Не случайно видные советские и зарубежные исследователи называют Пашкевича выдающимся деятелем русской культуры и, что самое главное, говорят о нем как о «создателе русской оперы» [1].

Пашкевич поступил на придворную службу в 1756 году, примерно четырнадцати лет от роду. Он был «причислен», очевидно, к штату капеллы придворной церкви (как о том косвенно свидетельствует одно из писем Екатерины II и прошение вдовы композитора, написанное уже в 1798 году) [2]. В оркестре «бальной музыки» (втором придворном оркестре) Пашкевич начал играть с 1763 года [3], до этого он, вероятнее всего, проходил начальный курс обучения в школе при капелле и пел в церковном хоре. Неизвестно в точности, кто был педагогом молодого музыканта; по сопоставлению имеющихся косвенных данных можно лишь предположить, что большую роль здесь сыграл видный итальянский композитор Винченцо Манфредини, работавший с 1756 по 1768 год в Петербурге. Манфредини сочинял и серьезные, и комические оперы, но особенно часто обращался к кантатам, которые он сам разучивал и исполнял с Придворной капеллой (где пел Пашкевич). Кроме того, итальянский маэстро состоял на службе в качестве «капельмейстера бальной музыки» и,

---

[1] См.: Кулакова Л. И. Яков Борисович Княжнин. М.—Л., 1951, с. 90.

[1] См.: Рабинович А. С. Русская опера до Глинки. М., 1948, с. 61—62;
Mooser R. A. Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIII-e siècle. Mont-Blanc, s. d. (v. 2, p. 56).

[2] Сборник императорского русского исторического общества, т. 23. Письмо Екатерины II Гримму от 12 окт. 1786 года; ЦГИА, ф. 469, оп. 4, 1798, д. 2229.

[3] Архив Дирекции императорских театров, вып. 1, отд. 2, № 350, с. 379.

стало быть, дирижировал вторым придворным оркестром (где с 1763 года Пашкевич играл на скрипке). Манфредини занимался в России и педагогической деятельностью, результатом и свидетельством этого является учебник композиции, изданный несколько позже (в 1775 году) в Венеции [1] и посвященный наследнику Павлу. Важно подчеркнуть, что педагогические принципы Манфредини, известные нам по учебнику, явно отразились в творчестве русского композитора. В молодости Пашкевич с этой книгой не мог быть знаком; и здесь, конечно, не обошлось без личных контактов с ее автором.

Пашкевич начал службу простым скрипачом с незначительным заработком. В 1783 году, после успеха трех опер Пашкевича подряд («Несчастье от кареты», «Скупой», «Тунисский паша»), ему присваивают звание «камер-музыкант» и затем переводят в первый придворный оркестр, где он получает уже 200 рублей в год [2]. В 1789 году, после сочинения музыки к опере «Февей» композитор назначается на должность «концертмейстера бальной музыки» с чином коллежского асессора, который соответствовал армейскому званию полковника [3]. Из всех композиторов, служивших при русском дворе в XVIII веке, только Сарти был пожалован таким же чином. Тот факт, что русского композитора наградили наравне с иностранцем — явление небывалое для той эпохи. Жалованье возросло до 600 рублей в год, не считая чрезвычайно крупных сумм, выплачиваемых каждый раз за сочинение музыки к операм. Однако Пашкевич не был просто «любимцем» двора. Карьера его объясняется прежде всего столь высоким качеством его музыки, что даже «немузыкальная» (как она сама себя называла) Екатерина II не могла этого не признать. Императрица несомненно принимала во внимание и большую популярность его музыки у самых широких кругов слушателей. Оперы Пашкевича ставятся не только в придворных театрах, и не только в крепостных театрах богатых сановников Шереметева, Юсупова, Воронцова и Волконского, их с охотой принимают к постановке также театры коммерческие, чей репертуар определялся вкусами демократической публики. Кроме двух столиц, оперы Пашкевича идут во многих провинциальных городах самых разных концов России: в Харькове, Одессе, Нижнем Новгороде, Казани, Ярославле, Курске, Воронеже, Рязани, Пензе, Калуге и других. Арии из опер Пашкевича широко проникали в быт и становились «российскими песнями», в чем убеждают нас тексты песенных сборников того времени.

Весьма успешным было также продвижение Пашкевича в капелле придворной церкви, где он начинал рядовым хористом и закончил службу в звании «большого певчего» (исполнявшего обязанности учителя пения и ближайшего помощника регента). Пашкевич несомненно был автором многих хоровых произведений, однако ни партитур, ни хоровых партий не сохранилось. Известны лишь названия пяти духовных концертов, которые продавались когда-то «у Рейнсдорпа и Керцелиа в музыкальном магазине, состоящем в городе Москве напротив певчей». В каталоге этого магазина за 1806 год среди прочего числятся концерты Пашкевича «Ныне время явися», «Придите взыдем», «Радуйтеся люди и веселитеся», «Слава в вышних Богу», «Услыши Господи мой глас» — все на 4 голоса [1]. По службе в капелле Пашкевич должен был хорошо знать Березовского и его младшего современника Бортнянского.

Деятельность Пашкевича не ограничивалась рамками придворной службы. Быть может, более всего развернулось его многостороннее дарование, когда он начал руководить музыкальной частью театра Книппера. Там Пашкевич мог проявить себя и как дирижер-скрипач, и как композитор, и как певец-педагог. В его обязанности входило разучивание с актерами вокальных партий, а с оркестрантами — музыки к операм и комедиям, дирижирование оркестром на репетициях и во время спектаклей, сочетаемое с игрой на скрипке и — самое главное — сочинение музыки к «российским драмам», то есть ко всем комедиям и операм, принесенным в театр русскими драматургами. За крайне короткий срок существования театра (1779—1783) петербургские слушатели и зрители познакомились с операми «Скупой», «Как поживешь, так и прослывешь», «Тунисский паша». Вслед за москвичами услышали они оперу «Мельник— колдун, обманщик и сват» Соколовского, спорили о достоинствах и недостатках «Сби-

[1] Manfredini V. Regole armoniche e sieno precetti ragionati per apprendere i principi della musica. Venezia, Zerletti, 1775.

[2] Архив Дирекции императорских театров, вып. 1, отд. 2, № 138, с. 125

[3] Там же, вып. 1, отд. 3, № 172, с. 120.

[1] Grand catalogue de musique qui se vend chez Reinsdorp et Kerzelly. Moscou, 1806.

тенщика» Бюлана. В помещении театра регулярно устраивались концерты, там, в частности, дебютировал как концертант-солист И. Е. Хандошкин [1]. Именно в этот период были созданы лучшие партитуры Пашкевича, тогда же начинается плодотворное его сотрудничество с Княжниным и Матинским.

Хороший голос и мастерское владение им позволили Пашкевичу некоторое время (14/VIII 1773—15/X 1774 гг.) работать учителем пения в Академии Художеств [2]. В России, в начале семидесятых годов XVIII века, академия с ее музыкальными классами была крупнейшим и чуть ли не единственным государственным учебным заведением такого рода. Тогда, как известно, в ней обучался Е. Фомин, и не исключено, что Пашкевич мог быть его педагогом.

Пашкевич, по-видимому, уверенно чувствовал себя и как актер на сцене: мы знаем о его выступлении в одной из ролей «Несчастья от кареты» [3].

Однако ни талант, ни популярность, ни достигнутое им высокое положение не могли уберечь композитора от несправедливости и унижений, типичных для России эпохи крепостничества и абсолютизма. Так, например, высшим театральным чиновникам ничего не стоило однажды без всякого повода снизить жалованье Пашкевичу сразу на 400 рублей [4]. В другом случае, уже в последние годы жизни, композитор был «удостоен высочайшей милости», получив наказ стать скрипачом-репетитором при внучках Екатерины II, коим вздумалось обучаться искусству «русской пляски».

Но худшее принесла с собой смерть императрицы. Павел I, одержимый ненавистью к своей покойной матери, постарался поскорее избавиться от всех ее приближенных. В их число попал и Пашкевич: «по высочайшему повелению» он был внезапно уволен в отставку лишь с «единовременным вознаграждением», то есть без назначения ему пенсии. Оказавшись без работы, без доходов, даже без надежд хоть как-то поправить свои дела, композитор в 1797 году «марта 9 дня» скончался, оставив вдову Афимью Пашкевич с годовалой дочерью Анной [5].

[1] «Санктпетербургские ведомости», 6 марта 1780 г. См. об этом в кн.: Келдыш Ю. В. Русская музыка XVIII века. М., 1965, с. 130.

[2] ЦГИА, ф. 789, оп. 1, ч. 1, 1773, д. 555 (60).

[3] ИРЛИ, фонд 322, е. х. 59.

[4] Архив Дирекции императорских театров, вып. 1, отд. 2, № 234, с. 219.

[5] ЦГИА, ф. 469, оп. 4, 1798, д. 2229.

Оперное творчество Пашкевича связано с именами трех либреттистов: Княжнина, Матинского и Екатерины II. Правда, некоторые исследователи считают композитора также автором музыки первой русской оперы «Анюта» на текст М. И. Попова [1], однако это не более как гипотеза, хотя и весьма правдоподобная. Каких-либо нотных материалов, относящихся к «Анюте», не сохранилось.

Первые две известные нам оперные партитуры Пашкевича — «Несчастье от кареты» (1779) и «Скупой» (вероятно, 1781) — были написаны им на либретто Княжнина. Обе оперы имели громадный успех. «Несчастье от кареты» [2] привлекало публику самобытным сюжетом, захватывало ее мастерски скомпанованной интригой. Глупость и самодурство барина, искренность и глубина чувств простых крестьян, остроумие и находчивость шута Афанасия — все это было выражено в музыке с замечательной яркостью. И поэт, и композитор здесь во многом отходят от канонов классицизма. В тексте оперы встречаются порой строки, стоящие, пожалуй, ближе к сентиментальной драме, чем к классицистической комедии, а в музыке мы находим обороты, предвосхищающие даже некоторые патетические интонации романсов пушкинской эпохи.

Напротив, опера «Скупой» [3] — это почти образец последовательности в воплощении принципов классицизма. Сюжет интерна-

[1] Рабинович А. С. Русская опера до Глинки. М., 1948, с. 41, примеч. 2.

[2] Премьера оперы «Несчастье от кареты» состоялась 7 ноября 1779 года в одном из залов Эрмитажа (Санкт-Петербург). Роли исполняли: В. Черников, Е. Баринова, А. Дмитревская, А. Попов, Ф. Нечитайлов, Ф. Масков и сам В. А. Пашкевич.

[3] Первые известные нам московские спектакли оперы «Скупой» были даны труппой театра Меддокса 22 мая 1782 года (в помещении дворца А. С. Строганова «близ Андроньева монастыря»), 11 февраля 1783 года (в помещении Петровского театра), 15 июля 1783 года (в помещении нового «Вакасала на Таганке»), 29 июля 1784 года (в помещении Петровского театра) и 1 февраля 1785 года (в помещении Петровского театра, бенефис А. Г. Ожогина). См.: «Московские ведомости», 1782, № 41, 21 мая, с. 328; 1783, № 12, 11 февраля, с. 96 и № 56, 15 июля, с. 446; 1784, № 60, 27 июля, с. 538; 1785, № 10, 1 февраля, с. 122.

Спектакль 22 мая 1782 года не был ни премьерой, ни даже вторым представлением (первые и вторые представления опер и комедий всегда отмечались особо, например: «будет дана опера никогда еще на здешнем Театре не игранная...» или: «во второй раз будет показана опера...»). Комплект «Московских ведомостей» (1782, №№ 25—41) дает возможность составить полный список пьес, игранных в театре с 29 марта по 21 мая 1782 года; опера

циональный и вечный. Он использован и в древнейших притчах стран Ближнего Востока, и в пьесе древнеримского писателя Плавта «Горшок», и в новеллах раннего Возрождения. К Мольеру он попал уже после итальянского драматурга XVI века Луиджи Гротто, затем снова «вернулся» из Франции в Италию, где был очень популярен в начале XVIII века в маленьких интермедиях. Что же касается России, то он исполнялся тогда в десятках различных вариантов в комедиях, операх и даже в балетах. Это — музыкальная интермедия «Старик-скупой», опера Гретри «Два скупых», опера Саккини «Обманутый скупой», балеты «Обкраденный скупой», балетмейстера Морелли, «Обманутый опекун» балетмейстера Соломони, инсценировка романа неизвестного автора «Скупой, исправленный любовию», комедия «Опекун обманут, бит и доволен».

Княжнин, обратившись в начале восьмидесятых годов XVIII века к такому распространенному сюжету, поступил как типичнейший представитель эпохи классицизма, как художник, который не боится и даже считает своим долгом снова, но уже в применении к русской действительности, изобразить мотив, хорошо всем известный.

В высшей степени характерен для классицизма состав действующих лиц оперы: двое господ (девушка и юноша), двое хитрых изворотливых слуг (девушка и юноша) и старый скупой опекун. Полностью соответствует нормам классицизма и форма оперы: экспозиция, контрэкспозиция, завязка, развитие, кульминация, развязка и заключение.

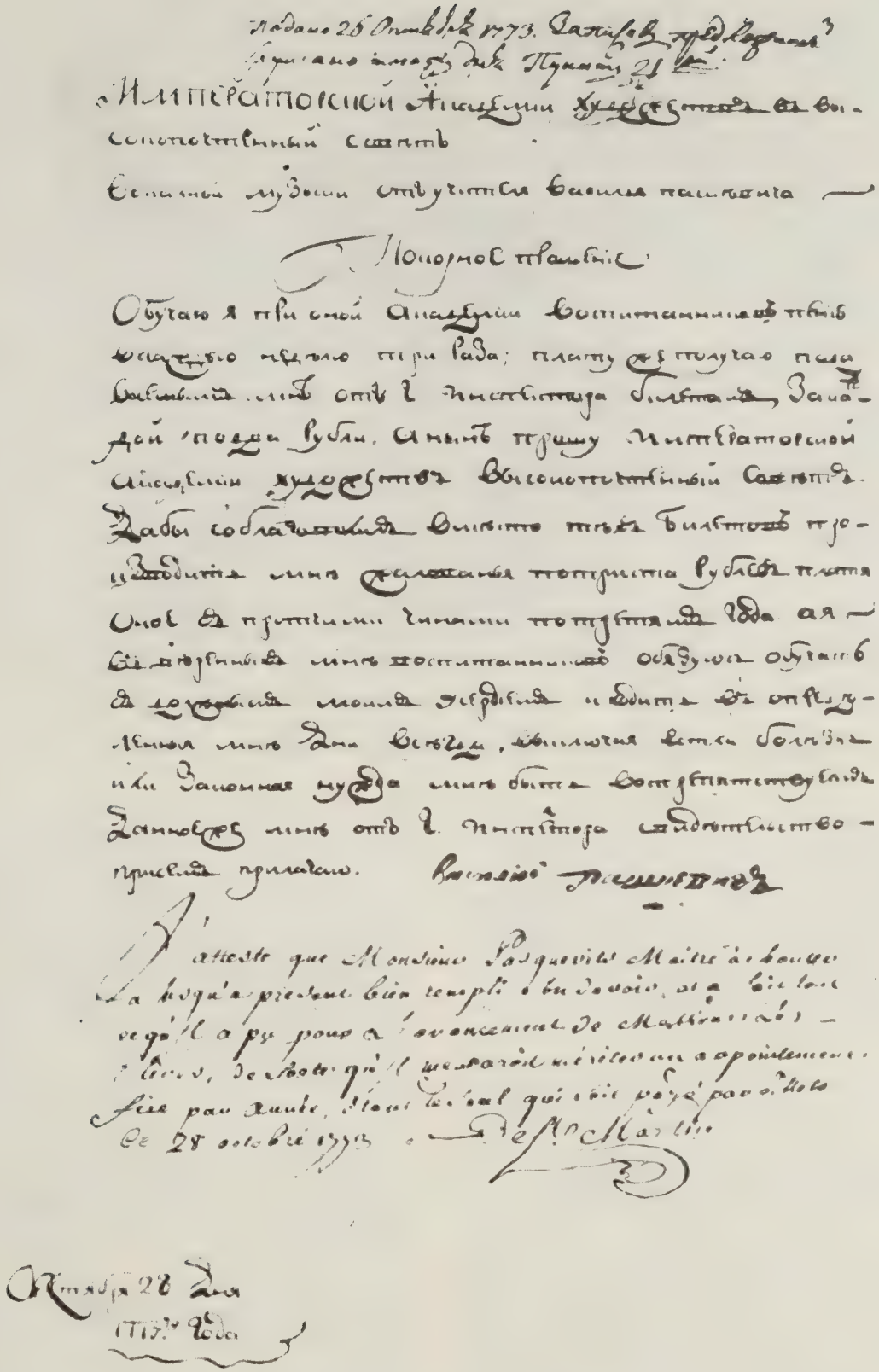
При всей своей традиционности в использовании классических форм и приемов драматургического развития, опера явилась произведением во многом новаторским. И современники это сразу же почувствовали и отметили. Прежде всего, впервые в истории русской оперы на сцене был выведен быт типично городских слоев населения. Не помещик и крестьяне, а ростовщик, его воспитанница, пронырливая служанка и слуга-пройдоха стали главными героями. В этом отношении нельзя переоценить значение «Скупого», как замечательного предшественника опер «Сбитенщик», «Санктпетербургский гостиный двор» и многих других, где в центре внимания авторов оказались фигуры уличного разносчика, жадного купца и нечистого на руку подьячего. Не менее важной для «Скупого» представляется и та особенность, что в этой опере резко возросла активность драматургической роли всех музыкальных номеров. Арии и ансамбли здесь не приостанавливают действие, а наоборот, как бы убыстряют бег времени: интрига в моменты звучания музыки развивается еще более стремительно. Достаточно указать хотя бы на квинтет: за кратчайший промежуток времени (всего 84 такта в темпе Allegro) молодые герои успевают попасть в неловкое положение (Скрягин застал их целующимися), оправдаться и перейти в наступление. Прием, хорошо знакомый нам по «Севильскому цирюльнику» Россини (сцена выпроваживания «больного» дона Базилио), но примененный за тридцать лет до появления шедевра итальянского мастера.

Совершенно особое место в истории оперы XVIII столетия занимает монолог Скрягина. Конечно, эпоха Чимарозы, Гретри и Моцарта знала самые разнообразные виды речитативов как по размеру, так и по драматургическому значению. Однако примененное Княжниным и Пашкевичем нововведение — речитатив accompagnato — исполняется без арии, превращаясь в большую самостоятельную сцену и, мало того, трактуется как главная кульминация всей оперы, — это случай уникальный даже в масштабе общеевропейском. Не случайно анонимный автор знаменитого «Драмматического словаря», изданного в 1787 году, писал: «Монолог оной... будучи расположен речитативою приносит отменную честь сочинителю».

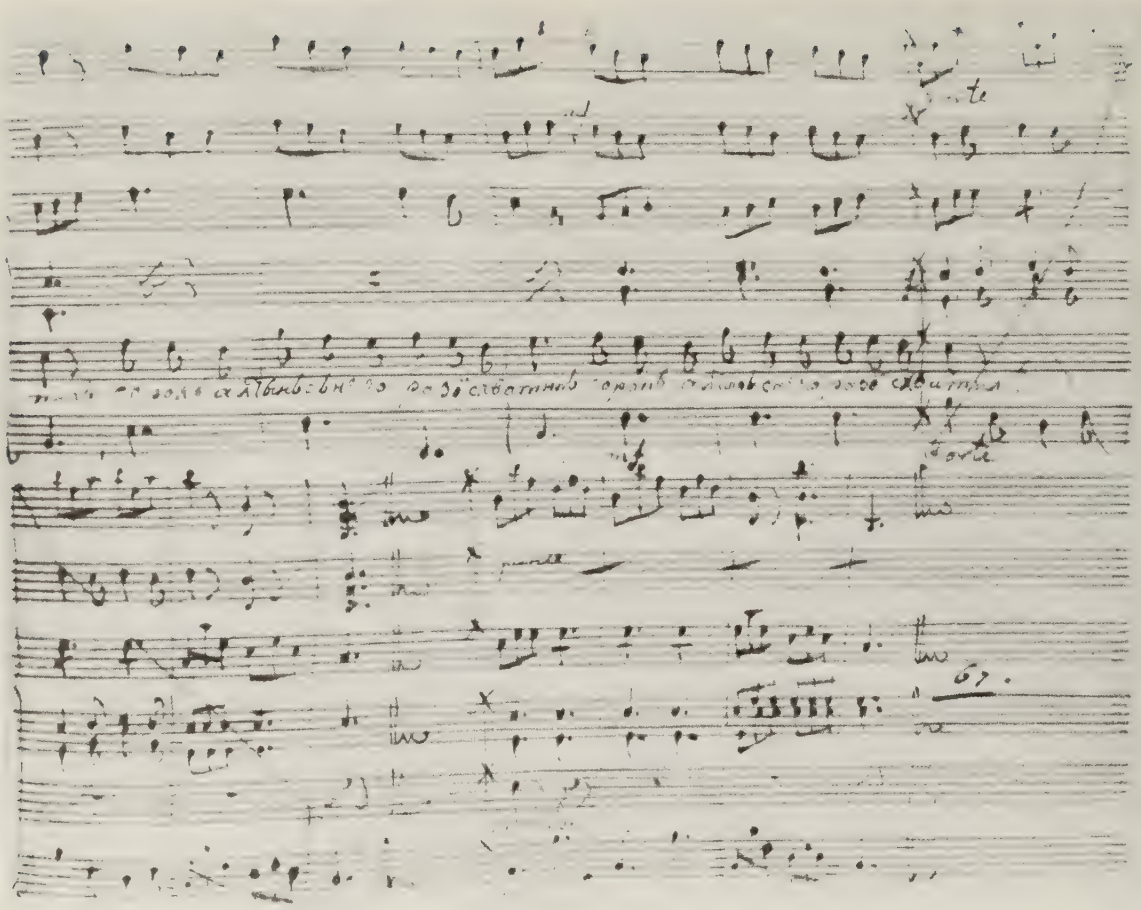
Следующими были две оперы, поставленные Пашкевичем в театре Книппера — «Как поживешь, так и прослывешь» и «Тунисский паша». Либретто и той, и другой оперы сочинил разносторонне одаренный М. А. Матинский, крепостной человек графа С. П. Ягужинского. Поскольку Матинский несколько лет путешествовал за границей, он, по всей вероятности, слышал зингшпиль Моцарта «Похищение из сераля» (1782), во всяком случае сюжет этой оперы тонко спародирован им в «Тунисском

«Скупой» в этот период не исполнялась. В феврале и марте театр был закрыт — спектакли в великий пост показывать не разрешали. Таким образом, премьера «Скупого» в Москве состоялась не позднее января 1782 года.

Как указывает «Драмматический словарь» (Спб., 1787, с. 129—130), опера была «представлена в первый раз в Санкт-Петербурге» и только потом в Москве. Московские премьеры обычно «запаздывали» по сравнению с петербургскими не менее, чем на полгода. Это дает возможность предположить, что премьера «Скупого» в театре Книппера состоялась не позднее лета 1781 года.



Подпись В. А. Пашкевича на его прошении



Страница автографа В. А. Пашкевича из партитуры оперы «Гостиный двор»

паше»[1]. Партитура оперы, написанная Пашкевичем в конце 1783 года, к сожалению, утеряна, и музыка нам неизвестна.

Также не сохранились какие-либо музыкальные материалы того времени, относящиеся к первой редакции оперы «Как поживешь, так и прослывешь» (1782)[2], и о музыке можно судить только на основании второй ее редакции (1792 г.)[3]. Главной заслугой авторов оперы следует несомненно признать впервые введенную ими в оперный жанр сцену русского свадебного обряда с использованием подлинных народных свадебных песен. Опера «Как поживешь, так и прослывешь» явилась одним из самых высших достижений русской культуры XVIII века; под названием «Санктпетербургский гостиный двор» она прославилась на всю Россию, вызвала массу подражаний и, безусловно, оказала сильное воздействие на все дальнейшее развитие русской оперы. Картина русской свадьбы с тех пор становится почти символом национально русского, без нее мы себе не представим уже ни «Ивана Сусанина», ни «Руслана и Людмилу» Глинки, ни «Русалку» Пушкина и Даргомыжского.

Лучшие страницы поздних опер Пашкевича — «Февей» (1786), «Начальное управ-

[1] Петербургская премьера «Тунисского паши» — около 1783 года. В Москве первые представления были даны 26 февраля (премьера), 2 марта, 23 апреля, 18 мая, 17 июня и 2 ноября 1785 года («Московские ведомости», 1785, № 17, 26 февраля, с. 206; № 18, 1 марта, с. 218; № 33, 23 апреля, с. 434; № 40, 17 мая, с. 506; № 48, 14 июня, с. 596; № 88, 1 ноября, с. 946).

[2] Петербургская премьера 1-й редакции оперы — 1782 год (отдел рукописей ГБЛ, ф. 178, № 719). Московская премьера 1-й редакции оперы — 25 октября 1783 года («Московские ведомости», 1783, № 85, 25 октября, с. 678).

[3] Петербургская премьера 2-й редакции — 2 февраля 1792 года (ЦНБ, титульный лист рукописной партитуры оперы «Как поживешь, так и прослывешь»). В Москве 2-я редакция оперы не исполнялась, о чем можно судить по изданию либретто: «Опера комическая Санкт-петербургский гостиный двор, в трех действиях», М., 1799 [1-я редакция].

ление Олега» (1790 г.; совместно с Каннобио и Сарти), «Федул с детьми» (1791 г.; совместно с Мартином) [1] — связаны главным образом с претворением в мелодике и форме интонаций и приемов развития народных песен. Это песня Ледмера (опера «Февей»), где мелодия русского склада проходит в целом ряде вариаций, выполненных мастерски и с большой фантазией. Это хор «Девки скачут» («Федул с детьми») и цикл из трех замечательных хоров, сочиненных композитором для сцены свадебного обряда (во втором акте «Начального управления Олега»). Это и «Калмыцкий хор» («Февей»), который представляет собой фактически первый пример обращения русского композитора к теме Востока. Однако, при всем профессионализме и несомненном старании композитора, оперы эти, написанные «по высочайшему повелению» (либретто Екатерины II), не могли, конечно, в целом подняться до уровня «Гостиного двора» или «Скупого», слишком довлели в них тенденциозность сюжетов и эклектичность текстов, слишком беспомощной и слабой была драматургия.

Вероятно, Пашкевич создал еще и много других произведений. Мы знаем названия лишь нескольких, например: музыка для «театрального фестиваля» под названием «Храм всемирного ликования» (1780 г., совместно с Ф. Торелли и Камаскино); музыка хора «Амур и Психея» (1793 г., на текст Г. Р. Державина). О некоторых сочинениях нам, по-видимому, вообще ничего не известно. И все же, даже доступные нам партитуры позволяют чрезвычайно высоко оценить вклад Пашкевича в русскую музыкальную культуру.

Пашкевич был старшим современником, а в творчестве и предшественником Бортнянского и Фомина. О мастерстве Пашкевича можно говорить без всякой скидки на «отсталость» России, на «новизну» оперного жанра для русских композиторов того времени. По уверенности владения приемами гармонии, полифонии, по разнообразию и совершенству оркестровой фактуры, по технике мотивного развития Пашкевич должен быть поставлен рядом с такими мастерами, как Филидор, Монсиньи, Чимароза, Паизиелло. Что же касается чуткости к слову, то в такой специфической области трудно сравнивать его с зарубежными композиторами (поскольку принципы согласования музыки и слова в немецком, французском и русском языках во многом различны). Но в России он в этом оказался на длительное время недосягаемым ни для кого. Недаром советский музыковед А. С. Рабинович назвал Пашкевича «Даргомыжским XVIII века».

II
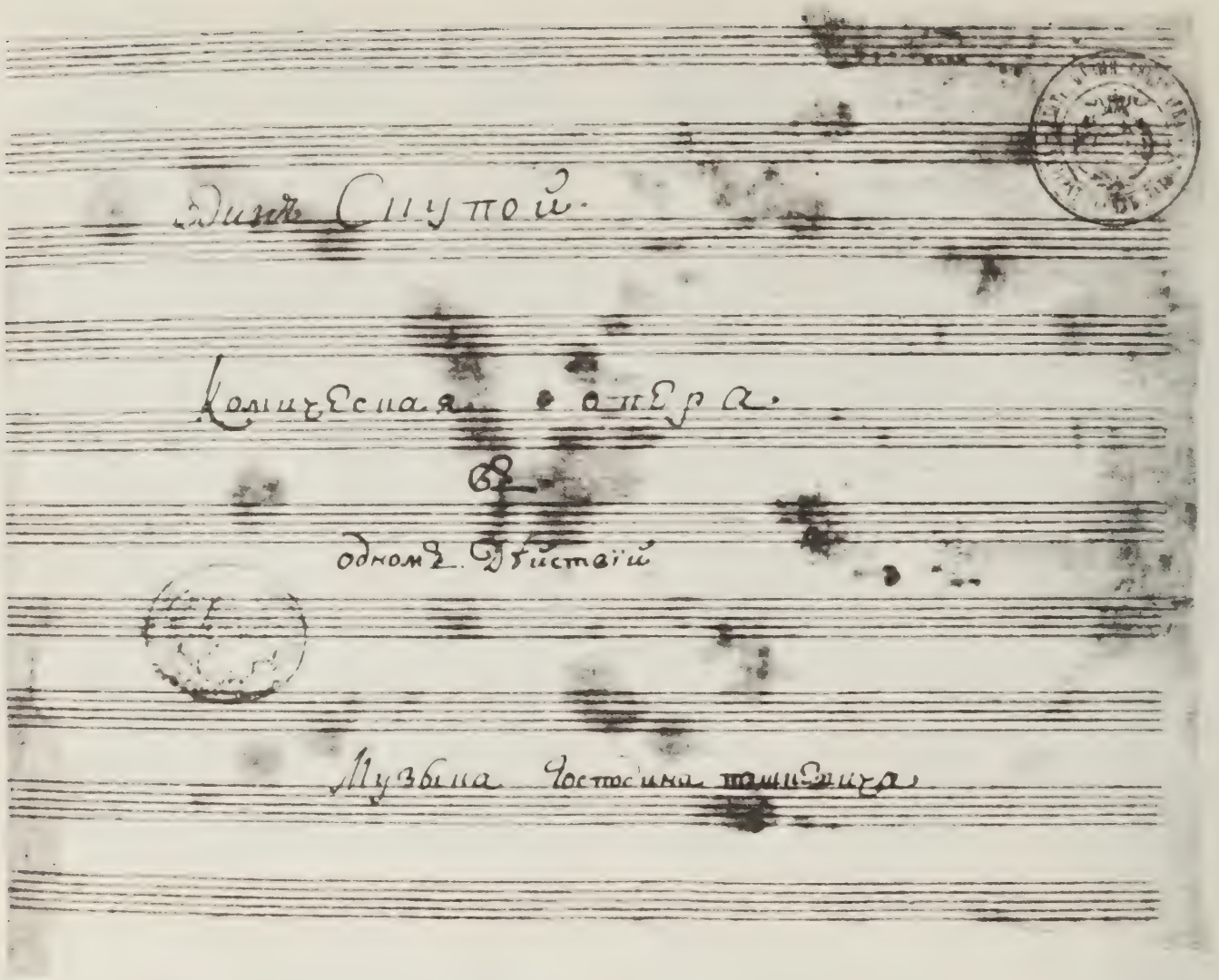
Определение принципов редактирования старинных русских опер связано с множеством частных вопросов и общих проблем, которые часто являются весьма спорными и далеко не всегда могут быть решены однозначно. Придти к какому-либо заключению и предпочесть тот или иной вариант решения редакторской задачи оказывается возможным лишь после историко-теоретического исследования, после изучения состояния рукописи, степени ее соответствия современным нормам нотной записи, принадлежности ее руке переписчика или самого автора оперы. Не менее важно принять во внимание характерные особенности стиля эпохи и индивидуального стиля композитора.

Рукописная партитура оперы «Скупой» представляет собой небольшой продолговатый томик (формат поперечный 23×32 см.). Партитура написана коричневыми (ореховыми) чернилами на желтоватой бумаге середины XVIII века с водяными знаками: CFA; ☾ ☾ ☾ (три полумесяца) и картуш от герба. На титульном листе столбиком помещено название:

«одинъ Скупой
комическая опера
въ
одномъ дѣйствїй
Музыка господина Пашкевича».

Слово «один» приписано несколько позже, другими чернилами и другой рукой. Очевидно это было сделано кем-то из библиотекарей для отличия от популярной в России оперы Гретри «Двое скупых». Поэтому под-

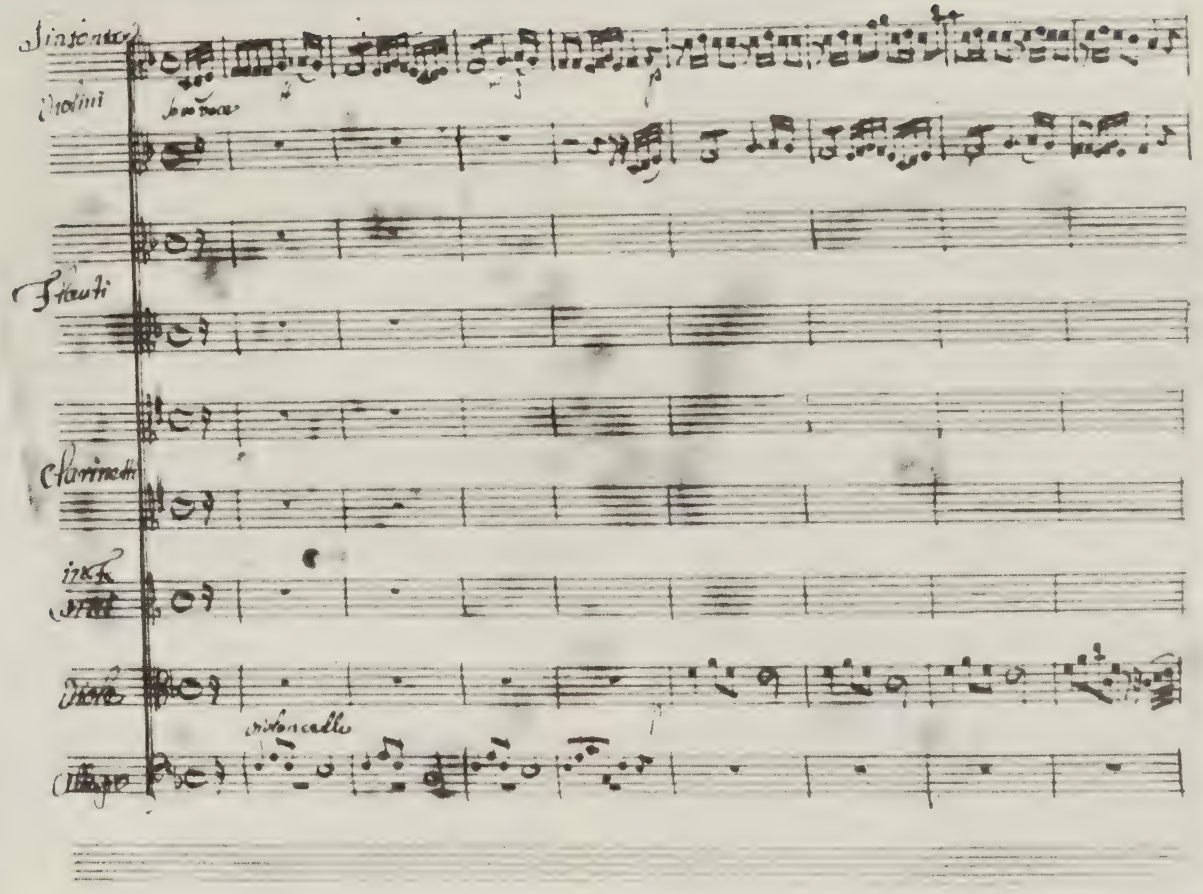
[1] Премьера оперы «Февей» — 19 апреля 1786 года в «Каменном театре» (Санкт-Петербург). Премьера оперы «Начальное управление Олега» — 22 октября 1790 года в Эрмитажном театре. Премьера оперы «Федул с детьми» — 17 января 1791 года в Эрмитажном театре (Храповицкий А. В. Дневник... 1782—1793. Спб., 1874).



Титульный лист рукописной партитуры оперы «Скупой»

линное название оперы Пашкевича для нас остается прежним: «Скупой», как и задумал сам Княжнин. На обороте титульного листа мы видим уже начало увертюры с надписью «sinfonia», однако от увертюры сохранились только первые восемь тактов, уместившиеся на этой странице, а далее несколько листов утрачено (отклеились и выпали). При первом взгляде на партитуру кажется, будто листы вовсе не нумерованы, и установить, сколько их потеряно, нельзя. Однако здесь может внести некоторую ясность знание процесса переплетения нот в России XVIII века. Тогда большие листы нотной бумаги сначала нумеровались и лишь потом разрезались на четыре части и в таком виде переплетались. Если всмотреться в партитуру, то кое-где становятся заметными едва различимые маленькие цифры. Цифра «1» стоит на титульном листе, цифра «2» — на следующем листе (первая страница трио F-dur). Между цифрами «1» и «2» промежуточных листов нет, а в дальнейшем цифры «3», «4», «5» отмечают каждый четвертый лист. Таким образом выясняется, что пропали три листа (около 48 тактов увертюры). Очевидно увертюра в начале XX века уже отсутствовала, поскольку рукописный клавираусцуг «Скупого», составленный около 1897 года, начинается прямо с трио F-dur.

Не только бумага и чернила, но также все особенности почерка и характерные приемы записи нотного текста свидетельствуют о том, что рукопись относится к 1780-м годам. Партии сопрано и теноров нотированы, как это тогда было еще принято, в сопрановом и теноровом ключах. Клю-



Страница Увертюры рукописной партитуры оперы «Скупой»

чи и знаки тональностей при ключах поставлены только в начале каждого номера, на всех других страницах они пропущены; все обозначения темпов помещаются не наверху, а перед партией басов, — это традиция, идущая еще от господства стиля basso-continuo. Порядок расположения партий в рукописной партитуре старинный, так называемый «итальянский»:

Первые скрипки.
Вторые скрипки.
Пара деревянных духовых
(на двух строчках).
Пара натуральных валторн
(на одной строчке).
Альты
Вокальные партии.
Басы (виолончели и контрабасы вместе).

Весьма неудобной для прочтения делают рукописную партитуру также многочисленные знаки сокращения нотного письма. Самый распространенный среди них — это басовый ключ в старом начертании (C), поставленный кое-где в партии альтов. Он означает, что альты должны играть по партии басов, октавой выше их. В таких случаях всегда возникает эффект «трехоктавного», «тройного» баса: контрабасы, октавой выше — виолончели, еще октавой выше — альты. Нередко альты, исполняющие басовый голос, забираются при этом выше скрипок, играющих мелодию. Явление, которое нам может показаться странным. Но композиторы XVIII века, словно предусмотрев сомнения такого рода, иногда расшифровывают знак сокращения, полностью выписывая альтовую партию. И тогда мы воочию убеждаемся: да, так оно все и было задумано.

Другой тип знаков — 3a, 6a, 8a — следует «перевести», как удваивание какой-либо первой партии (смотря по контексту) в терцию, в сексту, в октаву. Слово «unison» встречается в партитуре «Скупого» очень редко, оно обычно просто заменяется пу-

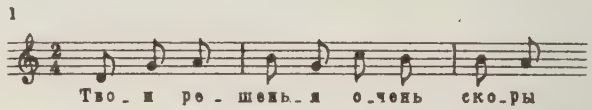
стым нотоносцем с двумя параллельными чуть-чуть наклонными линиями, которые проводятся поперек тактовой черты: 

Знак «коварный», ибо он же в других местах обозначает повторение мелодической фигуры одного или двух предшествующих тактов. Вообще записи достаточно пространные — как, например, col Fagotti — применялись в рукописных партитурах опер Пашкевича лишь в виде крайнего исключения, когда этого уж никак нельзя было избежать. И композитор, и переписчики старались предельно облегчить свою работу, прибегая к самым экономным обозначениям: с V I вместо col Violini primi, с F вместо col Fagotti или col Flauti.

К сожалению, рукописная партитура «Скупого» является не автографом композитора, а современной ему копией. Это может быть доказано путем сопоставления партитуры этой оперы с авторской партитурой второй редакции «Гостиного двора» и некоторыми номерами из «Федула с детьми», где нотный текст написан рукой самого Пашкевича[1]. Помимо различия почерков, в «Скупом» обращает на себя внимание профессиональная внешняя аккуратность и типичная для переписчиков четкость в проведении штилей, вязок, тактовых черт. Нотная бумага использована весьма экономно — все заранее рассчитано, и на одном листе бумаги в шестнадцать строчек умещается до трех систем партитуры. В конце каждого номера цифрой указано общее число тактов (для определения размера оплаты переписанного). Все это отличается от размашистого и несколько неряшливого почерка самого композитора. Однако и многочисленные ошибки характерны для переписчика — все они возникли в результате абсолютно механической работы: переписчик «не слышит», как звучит эта музыка. В такте 63 трио F-dur переписчик ошибочно повторил в партии альта такт 62, и он не заметил этого до самого конца, далее партия альта на протяжении сорока тактов изложена со смещением по всей партитуре на такт вправо. Мелодическая линия у этого инструмента пошла «наперекор» гармонии. В настоящем издании все явные ошибки переписчика исправлены без оговорок.
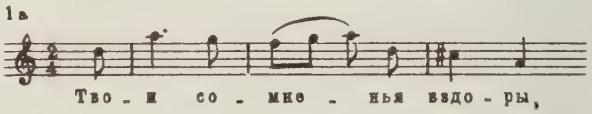
С большим вниманием следует отнестись к изучению закономерностей подтекстовки вокальных партий в применении к древним рукописям. В книге М. Нюренберга «Нотная графика» (Л., 1953, с. 206) упоминаются два принципа подтекстовки: 1) по слогам (меч-та), 2) с переносом согласных на второй слог (ме-чта). Редакторы обычно придерживаются какого-либо одного из этих принципов, «не смешивая» их[1]. Однако в партитурах Пашкевича мы сталкиваемся и с тем, и с другим способом подтекстовки. Тщательный анализ показывает, что это совсем не небрежность, а, напротив, свидетельство глубокого понимания природы вокальной дикции. Перенос согласной на следующий слог вызывает некоторое распевание гласной, что аналогично в какой-то степени приему звукоизвлечения legato. А согласная, оставленная в «своем» слоге, как бы «закрывает» предыдущую гласную, что можно отчасти сравнить с техникой staccato. В полном соответствии с этим законом даже одно и то же слово в разных музыкальных контекстах подтекстовано совершенно по-разному. В острой скороговорке преобладает тенденция «закрывать» слог для большей четкости дикции. В кантилене, особенно когда одна гласная «растягивается» на несколько музыкальных звуков, вполне естествен и необходим перенос согласной на последующий слог. Сравним, как подтекстовань Пашкевичем два слова — «решенья» и «сомненья» — в квинтете C-dur (№ 7):

(такты 11—13)



(в скороговорке «ре-шень-я»)

(такты 42—44)



(при распеве «со-мне-нья»)

[1] Почерк Пашкевича (в одной из трех партитур «Гостиного двора» и в одной из двух партитур «Федула с детьми») установлен автором статьи. Выводы автора о подлинности почерка подтверждены сотрудниками-графологами рукописного отдела ГБЛ.

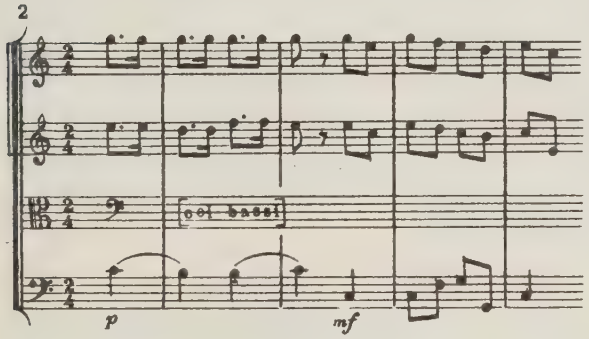
[1] С этой точки зрения показательно сравнение двух академических изданий: Русская вокальная лирика XVIII века. Памятники русского музыкального искусства, Вып. 1. М., 1972 (первый принцип подтекстовки). «Пушкин в романсах и песнях его современников», М., 1936 (второй принцип подтекстовки).

В данном случае «единообразие» выглядело бы так же неестественно, как ограничение музыкального текста штрихами только legato или staccato, поэтому подтекстовка вокальных партий в настоящем издании полностью соответствует рукописной партитуре.
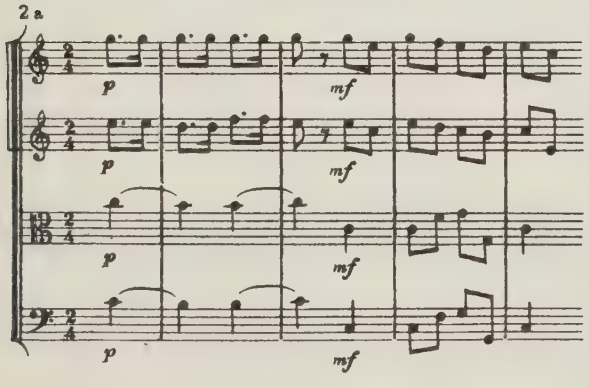
Динамические обозначения и акцентировочные знаки встречаются в старинной партитуре «Скупого» значительно реже, чем к тому привыкли современные исполнители. Вдобавок степень «насыщенности» партитуры этими знаками различна для разных оркестровых партий.

В струнной группе знаки f или p мы находим довольно часто в партиях первых скрипок и басов, но у альтов — лишь кое-где, а у вторых скрипок их нет вовсе. Однако вторые скрипки (и альты) как правило придерживались оттенка исполнения, предписанного первым скрипкам (и басам). Поэтому знак динамики, стоящий только в одной партии (например, у басов), в tutti может быть трактован применительно ко всей струнной группе и перенесен в партии остальных смычковых инструментов. Это подчеркнет замысел автора:
№ 14. Квартет (такты 1—4).

Рукописная партитура:



Отредактированный текст:



Кроме того, динамическую структуру арии или ансамбля нередко удается установить сравнением экспозиции с репризой. Тогда особенно заметным становится — что́ именно намеренно изменено самим композитором, а что пропущено переписчиком по небрежности. Много материала для выводов дает также анализ характерных особенностей динамики в других операх Пашкевича и в произведениях его современников. Все знаки динамики, логически выведенные таким способом, заключены в квадратные скобки.

В партиях духовых инструментов динамические обозначения поставлены лишь в единичных случаях, но тогда они уже чрезвычайно важны. Стремление композитора и переписчика к предельной экономии сил и времени в процессе записи нотного текста выявляется и здесь. На бумагу наносится только то, что совершенно необходимо, а это и дает главный ключ к расшифровке различных «недоговоренностей». Для облегчения задачи исполнения в партитуру введены все необходимые дополнительные знаки (в квадратных скобках). В то же время, чтобы подлинно авторские указания выделялись, они приведены в партиях духовых инструментов без сокращения, в виде полного термина — forte или piano — как это делал сам Пашкевич.

Вокальные партии рукописной партитуры динамических обозначений не содержат; в настоящем издании все знаки динамики, относящиеся к певцам, поставлены редактором в соответствии с общей динамической картиной партитуры (даны в квадратных скобках).

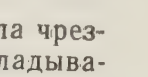
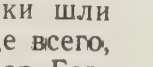
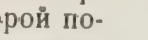
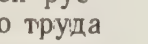
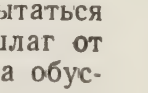
Проблема музыкальной орнаментики — одна из самых дискуссионных. Как следствие разнообразия интерпретаций мелизмов в одних и тех же произведениях, за последние пятьдесят лет появились многочисленные научные труды[1], посвященные специ-
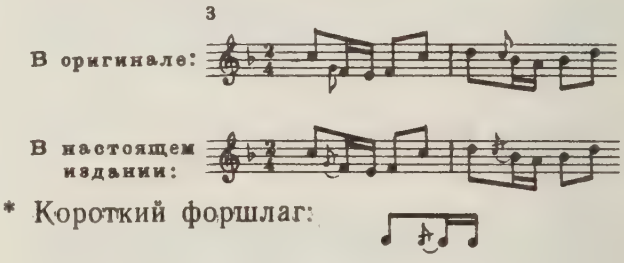
---

[1] Юровский А. Французская музыкальная орнаментика. Диссертация. 1945;
Beyschlag A. Die Ornamentik der Musik. Leipzig, 1953. (1 Auslage 1907);
Arger J. Les Agréments... Paris, 1920;
Brunold P. Traité des signes et agréments employés par les clavecinistes français des XVII et XVIII siècles. Lyon, 1925;
Borrel E. L'Interpretation de la musique française de Lully à la Révolution. Paris, 1934;
Dolmetsch A. The interpretation of the music of the XVII and XVIII centuries. London, [1946];
Dart T. The interpretation of music. London, 1954;
Dannzeuther E. Musical ornamentation. London (without date).

ально мелизмам, их историческому развитию и способам их расшифровки. Приведены в систему сведения, добытые из старинных словарей, ученых трактатов, авторских «предуведомлений» к сборникам. Исследования коснулись нескольких веков (с XVII по XIX включительно) и почти всех стран Европы: Германии, Италии, Франции, Англии, Австрии. «Забыта» только Россия. Исследователи здесь просто не располагали достаточным количеством музыкального материала.

Между тем в России картина была чрезвычайно сложной, запутанной. Накладывались друг на друга различные влияния: противоречивые приемы мелизматики шли от школ Италии и Франции, прежде всего, и в несколько меньшей степени — от Германии и Австрии. Кроме того, во второй половине XVIII века в России вполне могли и даже должны были выработаться и свои традиции музыкальной орнаментики. Подлинно научная расшифровка мелизмов в произведениях русских композиторов той эпохи будет возможной лишь после изучения и обобщения материалов по всей русской орнаментике XVIII века. Такого труда пока нет. В настоящий момент пришлось ограничиться только одним предельно узким ракурсом исследования и попытаться выяснить, как отличить долгий форшлаг от короткого. Такая постановка вопроса обусловлена тем, что в партитуре «Скупого» мелизмов сравнительно немного, и все они представлены только трелями и форшлагами. Трели очень короткие и самого элементарного вида — расшифровки они не требуют. Форшлаги везде выписаны крайне мелкими нотами и ни один из них не перечеркнут. Однако было бы ошибкой понимать их все как долгие, в большинстве случаев это явно противоречит контексту. По-видимому, с подобной же трудностью столкнулся Геварт (Gevaert) при редактировании академического издания опер Гретри. В его редакции все форшлаги оставлены неперечеркнутыми и вообще не расшифрованы. То есть решение задачи перекладывается на плечи исполнителей. Такой выход не представляется наилучшим.

Изучение русских и зарубежных словарей, трактатов, «клавикордных школ», распространенных в России второй половины XVIII и самого начала XIX столетия, позволило все же выявить некоторые закономерности. Так, например, если в вокальной партии русской оперы форшлага нет (и по контексту он не требуется), а у скрипок в этом же месте он есть, то форшлаг исполняется скрипками как короткий. В каденционных оборотах применялись как долгие, так и короткие форшлаги, причем короткие, пожалуй, преобладали до начала восьмидесятых годов, а затем приходит мода на долгие форшлаги, очевидно, в связи с усилением французских влияний и проникновением в музыку некоторых черт нового стиля — сентиментализма. Но самой любопытной оказалась история «метаморфоз» ритмической фигуры  . До восьмидесятых годов XVIII века трактаты[1] предписывают исполнять ее  , а вариант ритмически более ровный  — называют грубой ошибкой и говорят о проявлении в этом «дурного вкуса». Однако «дурной вкус» восторжествовал, и спустя всего два десятилетия почти все авторы трактатов и школ категорически требуют придерживаться «нового» метода расшифровки —  , а исполнение этой фигуры с коротким форшлагом  не признают. Впрочем, Пашкевич и здесь попал в самый неудобный для нас — промежуточный — период; в партитуре «Скупого» (1782 г.) такие форшлаги пришлось расшифровывать иногда в соответствии со «старыми» воззрениями, а иногда и с «новыми», в зависимости от контекста.

№ 1, трио F-dur (такт 19):



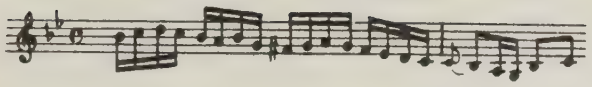
* Короткий форшлаг:

№ 10, Монолог Скрягина (такты 5—6):



[1] Quantz (1752), Agricola (1757), Ph. E. Bach (1753).

В настоящем издании:



* Долгий форшлаг: 

Анализ оперных партитур Пашкевича показал, что композитор стоит ближе все-таки к «старой» школе. Поэтому исполнение форшлагов в «Скупом» как коротких представляется в подавляющем большинстве случаев более обоснованным. В настоящем издании расшифровки долгих форшлагов приведены каждый раз подстрочно (в сноске). Едва различимую черточку коротких форшлагов, конечно, нельзя было заключить в квадратные скобки по причинам чисто техническим. Поэтому хочется еще раз отметить, что все перечеркивания форшлагов сделаны редактором. Если дирижер найдет убедительные доказательства иной трактовки мелизмов в «Скупом»,— он вправе исполнять их по-иному.

Соединительные лиги в некоторых случаях были, очевидно, пропущены переписчиком по небрежности. Они восстанавливались при редактировании партитуры такими же способами, как и динамические обозначения, то есть преимущественно путем сопоставления рефренов между собой, а также экспозиций с репризами. Штриховые лиги в партитуре «Скупого» несут огромную образно-смысловую нагрузку, их хотелось бы даже назвать лигами «артикуляционными», настолько они выразительны. Изучение закономерности расстановки этих лиг дает основания говорить о принципе «штриховых унисонов». Если ритмический рисунок различных партий совпадает, то лиги выставленные, например, в партии первых скрипок переносились в партии вторых скрипок, альтов, а иногда и деревянных духовых. Однако в других случаях добавлять лиги редакторские оказалось нецелесообразным: внесение дополнительной штриховой лигатуры могло бы явиться серьезным искажением стиля и «замаскировало» бы чрезвычайно важные лиги, предусмотренные автором музыки.

Передать замысел автора XVIII столетия во всей его «первозданной чистоте» почти никогда не представляется возможным; было бы глубоким заблуждением думать, что это удастся в данном случае — слишком уж много всего изменилось за двести лет. Стали другими устройство духовых инструментов, и струны, и смычки, появились иные приемы игры, многие старые способы исполнения были забыты. Самое главное, публика теперь воспитана на совсем другом репертуаре, и старинная русская музыка неизбежно будет восприниматься по-другому.

Кажущаяся простота русских опер XVIII века не должна толкать нас на путь «усовершенствования» партитуры: излишне густого внесения динамических обозначений и лиг, «исправления» гармонии на более полную, переоркестровки отдельных странновато звучащих для нас отрывков.

III

«Скупой» Пашкевича несомненно был и остается одной из самых «выгодных» для постановки старинных русских опер. Этот спектакль предельно демократичен; будучи весьма выигрышным с точки зрения остроумия текста, выразительности музыки и вечной актуальности сюжета, он довольствуется одновременно минимальными затратами на сценическое воплощение. Маленький оркестр, пять певцов-солистов и никакого хора. Все действие происходит в одной комнате, нетрудно обойтись практически без декораций и даже почти без мебели — нужны только конторка да несколько стульев. Можно ли представить себе более подходящее произведение для исполнения в наши дни на сценах старинных театров (Останкинского дворца, Архангельского) или же для телевизионной постановки?

Однако названные достоинства обернутся недостатками, если не принять во внимание особенности этого жанра. Имеется целый ряд «подводных камней», обойти которые удастся лишь обратившись в связи с проблемами исполнения к некоторым вопросам истории музыки, теории, гармонии и оркестровки.

Прежде всего, такая опера как «Скупой» «боится» большой сцены. Там она сразу же «измельчает». И дело здесь не только в сложности задачи «организовать пространство» планшета, но и в неизбежности

исчезновения тесного контакта со зрителем. Вдобавок, в подобном случае пришлось бы значительно увеличить число музыкантов в оркестре, а это никак нельзя делать, ибо нарушится задуманная пропорция в звучании струнных и деревянных духовых, тембровая окраска смычковых станет недопустимо плотной, массивной; и в довершение всего обычное для нас, но противоестественное для XVIII века количество альтов вызовет резкое форсирование «эффекта тройного баса», искажающее гармонию.

Какова же должна быть численность оркестра? Пашкевич, как и большинство композиторов XVIII века, писал свои партитуры в расчете именно на тот состав оркестра, которым он руководил; и естественно, что в самих музыкальных закономерностях использования струнной группы, и альтовой партии в частности, отразился этот конкретный состав. Вторая половина XVIII века явилась переходным периодом для смычковых альтов, из инструментов подчиненного значения они постепенно становились равноправными членами струнной группы. В партитурах Пашкевича альты используются двояко: и по-новому, и по-старому. Иногда альты исполняют партии, не уступающие по самостоятельности и значению вторым и первым скрипкам, иногда они просто дублируют виолончели в октаву. Для достижения естественности звучания необходимо найти пропорцию, при которой, с одной стороны, альты по количеству инструментов могут конкурировать со вторыми и даже первыми скрипками, с другой стороны, число альтов должно быть невелико, чтобы эффекты, подобные «тройному басу» (когда виолончели дублируются альтами) не становились слишком заметными. Кроме того, очевидно, число виолончелей и контрабасов минимально, раз басовый голос все время нуждается в усилении альтами. Всем условиям удовлетворяет лишь один вариант решения:

первых скрипок	4
вторых скрипок	3
альтов	2
виолончель	1 (2)
контрабас	1
Итого:	11 смычковых инструментов.

Оркестр в театре Книппера, где опера «Скупой» впервые была исполнена, состоял из двадцати музыкантов и капельмейстера (Пашкевича), играющего на скрипке (всего 21 человек). Если мы к 11 смычковым инструментам прибавим еще 10 духовых (4 пары деревянных духовых и 2 валторны входят в партитуру «Скупого»), то получившаяся сумма — 21 — в точности совпадет с числом оркестрантов театра Книппера. В Архиве императорских театров удалось обнаружить реестр с фамилиями музыкантов и конкретными указаниями, кто на каком инструменте играл[1]. Документ полностью подтвердил все вышеизложенные расчеты и выводы. Но хочется еще раз подчеркнуть: требования численности струнной группы основываются не только на исторических документах, они определяются главным образом закономерностями оркестровки, гармонии и акустики. Нарушение пропорции в составе оркестра моментально ухудшит звучание!

Как легко заметить, в каждом номере оперы играет одновременно не более одной пары деревянных духовых инструментов: либо 2 флейты (№№ 3, 6), либо 2 гобоя (№№ 10, 13, 14), либо 2 кларнета (№№ 4, 12) или же 2 фагота (№ 8). Натуральные валторны тоже менялись почти для каждого номера, строй их зависел от тональности арии или ансамбля. В мажорной тональности использовались валторны того же строя, для минорной тональности брались валторны строя параллельного мажора. Строй натуральных валторн оставлен в настоящем издании партитуры без изменений.

Рекомендуем валторнистам попробовать исполнить свои партии в следующих номерах с использованием только одного варианта аппликатуры, как бы «превращая» хроматическую валторну F в натуральные валторны разных строев:

в №№ 12, 13 — вентиль 1; («строй» Es)
в №№ 7, 14 — вентили 1, 3; («строй» C)
в № 4 — вентили 1, 2; («строй» D)

Особый вопрос встает в связи с утерянной увертюрой. Открывать оперное представление прозаическим разговорным диалогом безусловно нельзя. Простейший, но далеко не лучший способ исправить положение — пропустить первые девять реплик Скрягина, Марфы и Пролаза и начать прямо с трио: «Прочь, прочь от глаз моих, ску-

[1] ЦГИА, ф. 758, оп. 20, 1779, д. 211.

пец». Другой выход — использовать увертюру Пашкевича к опере «Федул с детьми» или увертюру к «Февею». Как известно, перемещение увертюр из одной оперы в другую широко практиковалось композиторами в позапрошлом столетии. В данном случае обе упомянутые партитуры блестяще написаны и весьма подходят по настроению к опере «Скупой». Но существует и третий вариант решения, пожалуй, наиболее психологически мотивированный и удобный для осуществления. Оркестровая партия последнего трио (№ 12; Es-dur) настолько интересна по фактуре и самостоятельна, что она, будучи транспонирована в F-dur и чуть-чуть сокращена (купюра тактов 9—18), может с успехом заменить собой увертюру, нужно только немного прибавить темп. Тогда образуется как бы арка, скрепляющая собой начало и конец оперы, а внимание слушателей будет привлечено к самому характерному и важному музыкальному номеру. Оркестровый вариант трио помещен в Приложении (с. 243).

Пашкевич трижды в опере несколько отошел от либретто Княжнина. Первый раз он сделал это в явлении восьмом, опустив вторую арию Марфы (после ее реплики «...никогда меня не видать», перед явлением IX, с. 125). Забавный текст ее напечатан во всех без исключения изданиях либретто[1]. Но музыка отсутствует, причем нумерация арий и ансамблей в рукописной партитуре идет без разрывов, стало быть композитор по какой-то причине намеренно отказался положить текст на музыку. При постановке оперы, к сожалению, придется обойтись без этой арии, поскольку декламация одного только стихотворного текста в данном случае будет выглядеть неестественно.

Второй и третий примеры свободного обращения композитора с текстом либретто мы найдем в монологе Скрягина, где Пашкевичем не использованы четыре строки из середины (от восклицания «Глупец!» до слов «лишнюю печаль», с. 154) и последние десять строк (с. 169).

Центральное четверостишие в принципе может быть произнесено певцом при исполнении монолога, поскольку в этом месте (перед словами «Я слышу шум») будто специально сделана «генеральная» оркестровая пауза. Такое решение будет оправдано, однако, лишь в том случае, если певец-актер сумеет естественно перейти от декламации стихов без музыки к речитативному, а затем и ариозному пению.

Заключительные фразы монолога несут определенную смысловую нагрузку — Скрягин принимает решение дать в долг чужие деньги и попадает тем самым в ловушку. Здесь — после главной кульминации всей оперы — декламация стихов представляется вполне уместной. Она постепенно снизит эмоциональный накал речитатива и облегчит задачу перехода от «драматического монолога» к подчеркнуто шутовской арии Пролаза: «Вот тебе подарки от твоей сударки».

В разговорных диалогах «Скупого» вполне возможны некоторые режиссерские сокращения. Важно лишь не переусердствовать в этом отношении. Арии и ансамбли в старинной комической опере выполняли функцию местных и общих кульминаций и были, как правило, весьма активными по характеру движения. Они как бы концентрировали в себе всю энергию действия. Если перейти какую-то грань, «выстригая» без оглядки в прозаическом тексте все, что покажется чуть менее интересным, то музыкальные номера сдвинутся на недопустимо близкие расстояния, и активность музыки предстанет перед слушателями своей оборотной стороной — некоторым однообразием преимущественно быстрых темпов. Из четырнадцати номеров оперы «Скупой» восемь написаны в темпе Allegro и три — Presto. Но даже и оставшиеся три номера (Largo, Moderato, Tempo di minuetto) не являются по-настоящему медленными.

Темповое обозначение «Largo», поставленное в последнем трио оперы (№ 12, Es-dur), способно обмануть и дирижера, и пев-

---

[1] Ария.
Прости... на веки может быть...
Не хочешь ты со мной растаться.
Еще не перестал любить.
Я рада; должно мне признаться,
Мне как с душой с тобой растаться.
Толь страстно, пламенно любя,
Не слышать и не зреть тебя,
Мне как со светом не видаться.
В сторону.
Какие глазки сделал он!
Он смотрит так как обезьяны,
Когда не им пекут каштаны.
Какой пускает нежный стон!
К Скрягину.
О жизнь моя! о мой любезный!
Окончим ссоры бесполезны.
За что крушить друг друга нам?
Скажи ты мне, скажи, я дам.
Опять нахмурил брови;
Вот знак твоей любови!
Прости, прости, стрaмец,
Навек прости, скупец.
Уходит.

цов. Попытка придерживаться столь медленного темпа будет несостоятельной и сразу же выявится особенность размера — alla breve ( ) — стало быть, вдвое скорее! Зачем же понадобилось композитору вдвое замедлять быстрое движение шестнадцатых указанием Largo, одновременно во столько же раз ускоряя его знаком размера? Причина является сугубо практической: при относительно медленном дирижировании с выделением двух тактовых долей темп будет и устойчивее, и гибче, чем при быстром дирижировании с выделением всех четырех долей.

Учитывая громадное значение темпового решения спектакля в целом, нельзя не упомянуть о некоторых типичных для XVIII века свойствах музыкальных темпов. Такие термины, как Allegro, Presto, Moderato, Largo понимались тогда несколько иначе, чем теперь; они выражали собой скорее темпо-характер, нежели просто темп, а весьма часто — в большей степени характер, и в меньшей — темп. Поэтому трактовка любого темпа позапрошлого столетия может быть очень широкой. Так, в первом трио из «Скупого» (№ 1, F-dur) быстрое исполнение номера вполне будет соответствовать и старинному и современному толкованию Allegro, но подобная скорость была бы немыслимой в несколько меланхолическом дуэте Марфы и Скрягина, где с точки зрения слушателя наших дней применимо, пожалуй, лишь Moderato commodo, хотя в партитуре и обозначено именно Allegro. Напротив, предписанное композитором Moderato в дуэте Пролаза и Скрягина несомненно предполагает темп достаточно оживленный (типа Allegro non tanto). Очевидно, общий темповый диапазон был в XVIII веке меньше, по сравнению с нынешним столетием, и это обязывает нас при исполнении оперы «Скупой» к небольшому замедлению быстрых темпов и некоторому ускорению медленных. Хочется дать еще один практический совет. В музыке Пашкевича всегда идеально согласуются речевые и музыкальные интонации. Принимая это во внимание, дирижер легко может определить истинное значение темпа по наиболее естественной скорости декламации вокальной партии.

Несколько иначе понимались в ту эпоху также и динамические обозначения. Прежде всего динамические контрасты были значительно меньшими, нежели сейчас, и, конечно, какое-либо форсирование громкости совершенно недопустимо. Следует иметь в виду, что знак f в некоторых случаях представлял собой нечто вроде крупного (на такт и даже на два) и мягкого акцента, который вовсе не заменял одну динамическую сферу другой — контрастной, а просто несколько активизировал оркестровую партию в момент паузы у певца. Постепенное усиление звука (crescendo) использовалось русскими оркестрами XVIII века и отмечалось в партитурах Пашкевича, однако злоупотреблять этим приемом никак нельзя, иначе обесценятся эффекты такого рода, задуманные самим композитором. Вообще Пашкевич был более склонен к crescendo «естественному», возникающему в результате развития самой оркестровой фактуры: подключения новых партий, активизации движения смычковых, увеличения общего диапазона звучания и перемещения мелодических линий в более высокий и яркий регистр. Такое общеоркестровое нагнетание звучности, конечно, сопровождается непроизвольным усилением громкости и в каждой партии, но подчеркивать это еще «искусственным» crescendo без специального авторского указания — недопустимо.

Почти то же самое можно сказать, возвращаясь к вопросу о динамических обозначениях в партиях духовых. Громкость их звучания определяется прежде всего регистровой зоной. Музыкант-исполнитель должен заботиться в первую очередь о наиболее естественном звучании для данного регистра, а все остальное получится как бы само собой. Знаки f или p в приложении к духовым инструментам той эпохи носят не абсолютный характер. Они выражают скорее тенденцию, которая не должна выходить за некую самой природой инструмента обусловленную границу.

Самые сложные проблемы постановки несомненно связаны с задачами певцов-актеров. В России эпохи Пашкевича, Фомина, Бортнянского не существовало еще разделения на театры оперные и драматические. Любой театр был музыкальным, в нем ставились и трагедии, и комедии, и оперы. Оперные партии исполняли всегда опытнейшие и весьма искушенные в драматической игре актеры, обладавшие к тому же хорошим голосом. Музыкальную грамоту они, как правило, «не разумели», выучивали свои партии на слух, но зато уж потом уверенно и свободно держали себя на сцене и в разговорных диалогах, и в ариях, и в ансамблях. На них и рассчитывал композитор, сочиняя музыку к опере.

В ариях и ансамблях оперы у певцов нет ни виртуозных каденций, ни крайне высоких звуков. Требования тут иного рода, но не меньшей сложности — тончайшее чувство стиля, отсутствие даже малейшего напряжения в голосе и абсолютно четкая дикция. Кроме того, отсутствие умения одинаково хорошо исполнять и оперные, и драматические партии, одинаково уверенно владеть собой и в арии, и в разговорном диалоге может стать настоящим камнем преткновения для певца. Театральные традиции этого смешанного жанра, по-видимому, в значительной мере утеряны.

Необходимо предупредить певцов о некоторых типичных ошибках в произношении. Особое внимание следует обратить на те слова, в которых гласная «е» превратилась теперь в «ё». Если не придерживаться старого принципа произношения, то стиль неизбежно будет нарушен, а в некоторых местах исчезнут рифмы, так например, в арии Пролаза B-dur: «землею ... за нею». В русском алфавите XVIII века не было буквы «э». Указательные местоимения записывались — «ето», «етакой», — но произносили их тогда так же, как и сейчас: «это», «этакой».

Вокальные партии Любимы, Марфы, Миловида, Пролаза и Скрягина написаны для двух высоких сопрано и трех теноров, причем оба женских голоса должны быть одинаковыми по диапазону и высоте звучания. Почти в такой же степени должны совпадать два мужских голоса (Миловид и Пролаз). Партия Скрягина чуть-чуть более низкая, но тоже теноровая. Это вполне подтверждает и таблица диапазонов:

Марфа	— e^1 — a^2
Любима	— d^1 — a^2
Миловид	— d — gis^1
Пролаз	— c — a^1
Скрягин	— B — g^1

Баритонов, равно как меццо-сопрано и контральто, русская опера XVIII века не знала. Нежелательно допустить здесь даже небольшое отступление — например, дать одну женскую партию лирическому, а другую — драматическому сопрано. Это вызовет нарушение тесситурного равновесия в ансамблях и очень усложнит работу по выравниванию звучания.

Опера «Скупой» — одноактная, поэтому при постановке, скорее всего, возникнет необходимость объединить ее еще с одной оперой или пьесой. Русские театры конца XVIII столетия давали в один вечер обычно два произведения — одноактную комедию и многоактную оперу или, наоборот, многоактную комедию и одноактную оперу (подобные представления, однако, продолжались непомерно долго, иногда более шести часов подряд). «Скупого» часто исполняли также во втором отделении концертов инструментальной музыки, иногда эту оперу предлагали публике перед балетным дивертисментом. Любой из этих вариантов компановки может быть взят за основу современным режиссером.

В последнее десятилетие в нашей стране и за рубежом резко раздвинулись репертуарные границы и театров, и концертных залов. Широкие круги зрителей и слушателей не удовлетворяются уже только общепризнанными шедеврами. Они находят все новые и новые достоинства в произведениях, которые, казалось, были совершенно забыты. Возвращаются на сцены театров оперы Монтеверди, Перселла, Люлли. Снова звучат канты петровской эпохи, хоровые концерты Березовского и Бортнянского, все большую популярность завоевывает «Орфей» Фомина. Несомненный интерес для публики представило бы и возобновление оперы «Скупой». Арии и ансамбли ее способны украсить репертуар многих певцов и музыкальных коллективов.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Подпись В. А. Пашкевича на его прошении (ЦГИА) (с. 265).

Страница автографа В. А. Пашкевича из партитуры оперы «Гостиный двор» (ЦНБ) (с. 266).

Титульный лист рукописной партитуры оперы «Скупой» (ЦНБ) (с. 268).

Страница Увертюры рукописной партитуры оперы «Скупой» (ЦНБ) (с. 269).

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие 7

1. [Трио: Марфа, Пролаз, Скрягин] 13
2. [Ария Скрягина] 40
3. [Ария Пролаза] 49
4. [Ария Любимы] 68
5. [Ария Миловида] 75
6. [Ария Марфы] 83
7. [Квинтет: Марфа, Любима, Миловид, Пролаз, Скрягин] . . 94
8. [Дуэт: Марфа, Скрягин] 115
9. [Дуэт: Пролаз, Скрягин] 127
10. [Речитатив Скрягина] 145
11. [Ария Пролаза] 170
12. [Трио: Марфа, Пролаз, Скрягин] 182
13. [Ария Скрягина] 211
14. [Квартет: Марфа, Любима, Миловид, Пролаз] 223

Приложение

Увертюра 243

Е. Левашев. В. А. Пашкевич и его опера «Скупой» . . . 259

Список иллюстраций 278

В. А. ПАШКЕВИЧ

СКУПОЙ

Опера

Редакторы
С. Павчинский и О. Комарницкий

Лит. редактор
Т. Лебедева

Художник
В. Лазурский

Худож. редактор
А. Максимов

Техн. редактор
В. Кичоровская

Корректор
Д. Шевченко

Подписано к печати 11/X 1973 г. Форм. бум. 84×108¹/₁₆. Печ. л.—17,5. Усл. л.—29,4. Уч.-изд. л.—29,57. Тираж 600 экз. Изд. № 7977. Т. п. 1973 г. № 52. Заказ 3316. Цена 4 р. 71 к. Бумага № 1

Издательство «Музыка», Москва, Неглинная, 14

Московская типография № 17 «Союзполиграфпрома» при Государственном Комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, Москва 113093, ул. Щипок, 18

П $\frac{0951-518}{026(01)-73}$ 52—73

LIBRARY
JUN
27
1988
UNIVERSITY OF TORONTO

M
2
P155
vyp.4

Pamiatniki russkogo
muzykal'nogo iskusstva

Music

FOR USE IN THE LIBRARY ONLY

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

An 7k.